ARTA PLASTICĂ

1967 11

ARTA PLASTICA 11

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIV, Nr. 11 — 1967

Colegiul redacţional:

CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Dan Grigorescu
Solidaritate cu ideile Revoluției 1

Ion Irimescu
Ecaterina Feodorovna Belașova 4

Silvian Iosifescu
Arta și tehnica 6

Adina Nanu
Milița Petrașcu 11

Mircea Grozdea
Ion Popescu Negreni 13

N. Argintescu-Amza
Cristea Grosu 16

Eleonora Costescu
Arta contemporană cehoslovacă 19

Teodor Ionescu
« Uciderea pruncilor din Betleem » de Pieter Bruegel cel Bătrîn(?) 23

Gabriela Manole-Adoc
Colecția Enzo Pagani 27

Ateliere
Ion Gheorghiu, Vasile Gorduz, Mihai Olos 30—32

Cronica plastică 33

Arta românească peste hotare 37

Meridiane 38

Carnet plastic moscovit 39

COPERTA I: SILVIA RADU : Legenda meșterului Manole — piatră
COPERTA IV: GETA BRĂTESCU : Esop deslănțuit — tapiserie
Fotografii: FLORIN DRAGU, , NICOLAE IONESCU, C. MIERLESCU, ION POPOVICI
Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

SOLIDARITATE CU IDEILE REVOLUȚIEI

DAN GRIGORESCU

Sentimentul responsabilității sociale constituie, fără îndoială, una din caracteristicile majore ale artei românești. Artiștii noștri s-au dovedit a fi nu numai martori, ci și participanți la marile momente istorice, pe care cercetătorul le regăsește, de fiecare dată cu emoție, comentate în pictura și mai cu seamă în grafica noastră. Marile evenimente istorice ale secolului al XIX-lea — revoluția de la 1848, lupta pentru Unire (în anii 1857—1859), războiul de independență în 1877, zguduirile sociale ca marea răscoală țărănească din 1907 — și-au găsit un puternic ecou în opera artiștilor români. Ca și ceilalți oameni de cultură, ei și-au spus întotdeauna cu hotărîre cuvîntul în slujba marilor idealuri naționale și sociale. Apariția mișcării muncitorești în a doua jumătate a secolului XIX și creșterea ei la începutul secolului XX, dezvoltarea ideologiei social-democratice, apoi înființarea P.C.R. și lupta dusă de acesta se reflectă pregnant în creația artistică.

E firesc ca în lucrările de grafică, destinate unei răspîndiri foarte largi, îndeosebi prin intermediul presei, evenimentele sociale să fie comentate mai stăruitor, atitudinea artiștilor să fie exprimată mai limpede. Tradițiile militante ale graficii românești au fost confirmate încă o dată în anii care au urmat Revoluției din octombrie 1917.

În 1919, N.N. Tonitza, acel artist a cărui pictură de o autentică poezie, gravă și cordială în același timp, se asocia cu o creație de grafică militantă, publica în ziarul *Socialismul* un desen consacrat alungării țarismului. O fantomă împodobită hilar cu o coroană sfărmată și tîrînd după sine un cnut, exclamă: « Și eu care mă credeam inviolabil și nemuritor . . . ». E același țarism pe care, în 1905, artiști români, ca de pildă Iser și Ressu, îl înfățișează cu chip de asasin. Ecourile expresionismului se deslușesc în desenul lui Tonitza, fiind menite să sublinieze dramatismul cuprins în cele cîteva linii.

În același an, tot în *Socialismul*, Tonitza publica un alt desen, mai lapidar. Un muncitor, cu pieptul larg, ține în mînă, cu un gest suveran, o balanță; pe un taler, « munca », trăgînd mai greu decît « capitalul », așezat pe celălalt taler. Schimbarea echilibrului social e, de data aceasta, definitivă, așa cum sugerează legenda desenului: *Balanța nu mai minte*.

Ecoul revoluției, așa cum s-a produs în țara noastră, se face simțit în alte cîteva desene ale marelui artist, atestînd tocmai acea participare la evenimentele contemporane, participare la care ne refeream mai sus. Iată, de pildă, *Barometrul politic și social*, publicat în ziarul *Avîntul* din 1919. Așezați în echilibru instabil, pe o coasă pe care o ține un țăran vlăguit, un politician și un ofițer ascultă vuietul care urcă din adîncuri. « Șefule — spune unul dintre ei — pămîntul se cutremură ».

Peste un an, în 1920, într-uu desen în tuș și crete colorate, Tonitza celebra, îndurerat (poate sub influența sîngeroasei reprimări a grevei din acel an), memoria celor căzuți pentru ideile revoluției. Într-un racursi viguros, el înfățișa cadavrul unui muncitor, cu fața slabă, osoasă, pe ale cărei trăsături moartea nu izbutise să șteargă semnele hotărîrii de luptă. Desculț, zdrențăros, el capătă, în acest moment suprem, o covîrșitoare noblețe.

În aceeași epocă, în ziarele muncitorești apăreau — de asemenea — desene al căror izvor de inspirație poate fi ușor identificat; create, de cele mai multe ori, de artiști rămași anonimi, ele impresionează prin totala sinceritate a sentimentului, prin însușirea entuziastă a idealurilor revoluționare. Fără îndoială, naive, desenele au, totuși, acea incomparabilă calitate de a aborda subiecte de mare importanță pentru destinele clasei muncitoare. « Prin ridicarea conștiinței, prin voință nestrămutată și prin dictatură proletară, muncitorimea de pe tot globul va înlătura tirania » glăsuiește, ca un adevărat manifest, legenda unui asemenea desen dintr-o revistă a muncitorilor tîmplari, apărută în 1920. Altele, mult mai lapidare (*Proletariatul*, de pildă, sau *Spre socialism*), apărute tot în reviste muncitorești, atestă aceeași hotărîre revoluționară capabilă să înnobileze chiar și asemenea opere desenate uneori cu stîngăcie.

În anii lungi în care P.C.R. s-a aflat în ilegalitate, în acea epocă în care se înmulțiseră represiunile împotriva oricăror forme de manifestare a atitudinilor democratice, exprimarea simpatiei față de Revoluție a devenit extrem de anevoioasă. Cenzura intervenea adesea, confiscînd tiraje întregi ale publicațiilor democratice; multe opere de artă cu tematică revoluționară au dispărut în acele zile tragice. Dar și așa, există suficiente mărturii ale unei atitudini militante, cu ajutorul cărora se poate reconstitui o stare elocventă de spirit, caracteristică unor structuri profunde ale opiniei publice românești.

Tematica muncitorească dobîndește un accent mai puternic, pe măsura importanței pe care, în această vreme, o căpătase proletariatul român. Pictorul transilvănean Aurel Popp, de pildă, a făcut din arta sa un adevărat manifest, proclamîndu-și crezul său revoluționar. Artistul, deputat în Sovietul de la Budapesta în vremea Republicii Sovietice Ungare, a apărat cu consecvență ideile revoluționare, picturile sale demonstrînd forța și prestigiul pe care îl aveau aceste idei. Tablourile lui Popp sînt influențate de o generoasă năzuință spre împlinirea idealului de dreptate socială. Figurile de muncitori au, în pictura sa, o concentrare gravă, trăsături hotărîte, de o aspră noblețe. Se cuvin relevate, în același timp, construcția sintetică a picturilor lui Popp, simplitatea care elimină grandilocvența și emfaticul. De asemenea, pictura

JULES PERAHIM: Ilustrație la « Zece zile care au zguduit lumea » de John Reed—linogravură (1959)

NICOLAE TONITZA: Revoluția rusă. Țarismul: «...Și eu care mă credeam inviolabil și nemuritor! » (Socialismul, 1919)

lui Lazăr Zin, inspirată din viața și lupta proletariatului, se impune prin forța de exprimare a dramatismului vieții sociale din acea epocă.

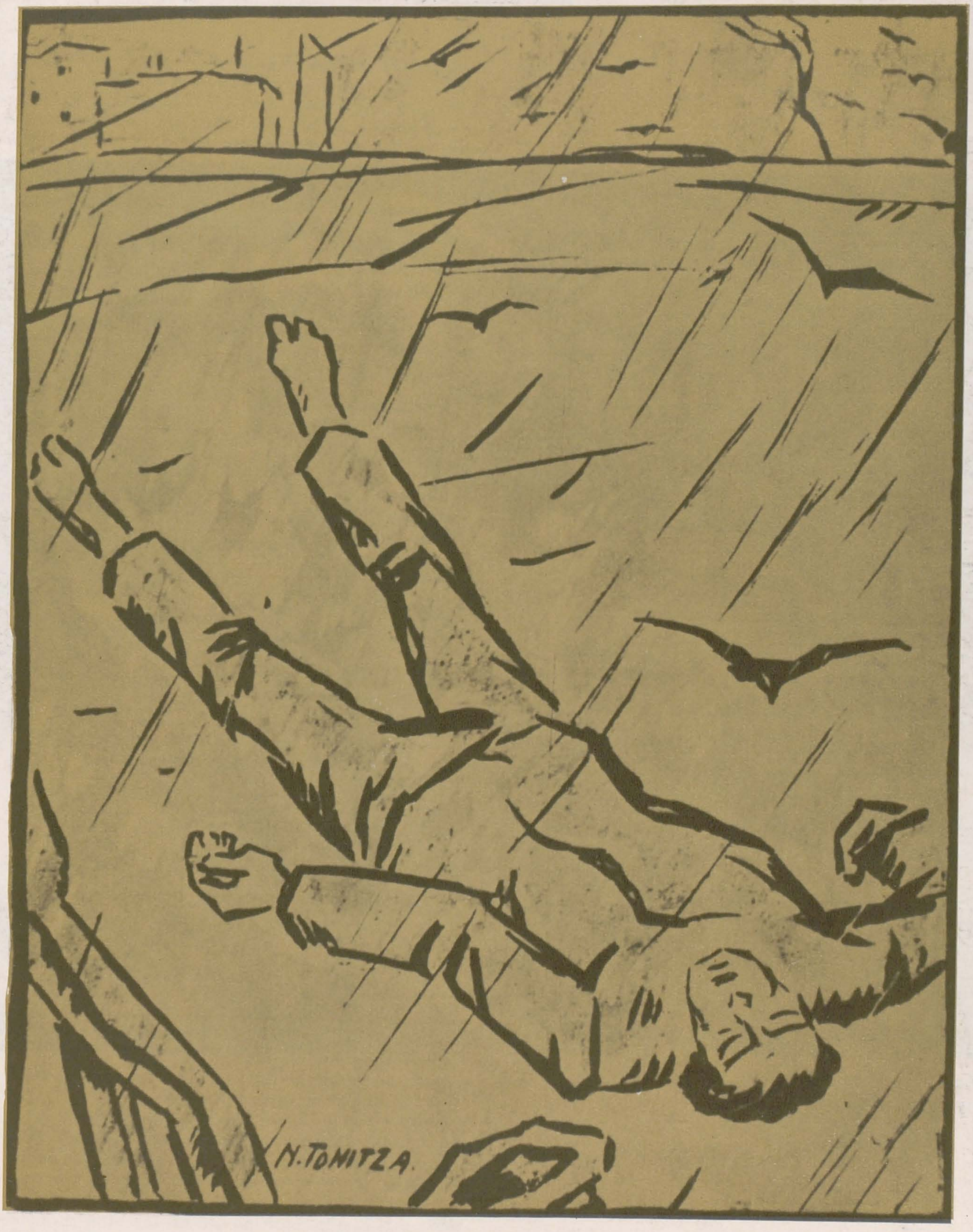
Pentru cel care urmărește cronicile de artă ale vremii e limpede că ideile unei arte revoluționare, îndreptată spre reprezentarea unor realități dramatice, se afirmau tot mai stăruitor și în critica românească. Îndatorirea artei de a reflecta realist lumea, cu procesele ei complexe și contradictorii, de a deveni o formă de afirmare a ideilor umaniste, e foarte adesea subliniată de critici ca Francisc Șirato, N.N. Tonitza și, ceva mai tîrziu, Nicolae Cristea, Miron Radu Paraschivescu, Gh. Dinu. Ei resping tot mai hotărît arta dulceagă, de prost gust, încurajată de burghezie. Intervențiile unor artiști plastici și ale unor scriitori ca O. Han, Camil Petrescu, Ion Vinea, Catul Bogdan, Ion Vlasiu, Gh. Labin, Aurel Ciupe și ale altora tindeau să demonstreze că « artistul nu lucrează pentru sine, ci pentru colectivitate ».

Bineînțeles, influența ideilor revoluției trebuie urmărită într-o perioadă mai lungă decît aceea a anilor care au urmat imediat lui 1917.

După eliberarea țării, zilelor lui octombrie 1917, figurilor de revoluționari din acele vremuri, le este consacrată, de pildă, suita de gravuri inspirată de cartea lui John Reed, Zece zile care au zguduit lumea, realizate în 1959 de Jules Perahim. Create în sugestive, vibrante contraste de alb și negru (și nu mi se pare lipsit de însemnătate faptul că Perahim a ales tocmai tehnica gravurii în linoleum, capabilă de a despărți tranșant zonele albe și cele negre ale spațiului lucrării), aceste opere sînt o evocare a eroismului cu care gărzile roșii, comuniștii ruși inaugurau o nouă epocă istorică. Monumentale și, în același timp, de o autentică simplitate, linogravurile lui Perahim sînt create cu un viguros simț al dinamismului, siluetele fiind, parcă, mișcate de un vînt eroic.

Cu totul diferit e sentimentul cu care Ligia Macovei, lirică, exprimîndu-se în linii fine, îl evocă pe Lenin. Ea a văzut mai ales latura de mare poezie a personalității marelui revoluționar căruia, simbolic, mîinile întregii umanități îi aduc prinosul recunoștinței.

Nu am menționat aci decît unele opere românești de grafică dedicate revoluției; numărul lor e, evident, mult mai mare. Ele consemnează, toate, sentimentul de solidaritate a poporului nostru cu marele eveniment petrecut acum 50 de ani.



NICOLAE TONITZA: Desen în tuş şi tempera (1920)

ECATERINA FEODOROVNA BELAȘOVA

ION IRIMESCU

E.F. BELAȘOVA: Pușkin (1964) — ghips

Am privit de multe ori sculpturile Ecaterinei Feodorovna Belaşova şi totdeauna am simţit că ele au o forţă lăuntrică, o forţă care izvorăşte din autentica emoţie creatoare.

Printre sculptorii contemporani sovietici, Ecaterina Feodorovna Belaşova, artistă a poporului, ocupă un loc de prestigiu.

La Petersburg, pe la sfîrşitul anului 1906, atunci cînd zările ce nu mult mai tîrziu aveau să lumineze drumul marilor prefaceri sociale începeau să sclipească la orizontul unei lumi noi, ochii Ecaterinei Belaşova au privit pentru prima dată viaţa. În copilărie a cunoscut asperităţile vieţii. Dar, prin trudă, dîrzenie şi perseverenţă, s-a îndreptat fără şovăire spre acea năzuinţă izvorîtă dintr-o înclinaţie nativă, nedesluşită poate în totalitatea ei la început, de a vorbi inimii oamenilor prin imagini. Visul i s-a realizat în 1924, cînd a intrat la Şcoala tehnică de artă industrială din Leningrad, iar apoi la Academia de Arte, unde a avut profesor, printre alţii, pe Matveev, înrudit prin concepţia sa sculpturală cu Maillol. Matveev a exercitat o influenţă deosebită asupra Belaşovei, îndrumîndu-o spre înţelegerea sculpturii ca unitate inseparabilă dintre concepţie şi formă. Matveev i-a deschis larg orizontul artei, pentru a descoperi şi preţui natura sub toate aspectele ei, spre o înţelegere adîncă a vieţii. Un viu ecou în sufletul tinerei Belaşova a stîrnit şi opera sculptoriţei Ana Semenova Golupkina, formată sub puternica înrîurire a artei lui Rodin.

Încă din anii de ucenicie, ani de muncă şi serioase căutări, Belaşova a început să-şi contureze stilul propriu, caracterizat prin capacitatea de a soluţiona probleme psihologice într-un limbaj plastic expresiv şi, în acelaşi timp, sobru. În lucrările sale ea urmăreşte exprimarea vieţii sufleteşti, dezvăluind lumea interioară a omului.

Tema epică constituie una din preocupările majore ale artistei, ilustrată de sensul adînc al unor lucrări ca *Neînvinşii* şi *Luptătorul*, intrate definitiv în contextul acelor opere din sculptura sovietică care preamăresc eroismul poporului în lupta sa pentru libertate.

În 1941 Belaşova începe să se preocupe de realizarea unui monument conceput din mai multe grupuri compoziţionale, denumit de autoare *Cei care iubesc oamenii*. Acest monument, destinat să fie plasat în mijlocul unei păduri, era un simbol al recunoştinţei faţă de cei care s-au jertfit pentru binele omenirii.

Descifrînd cu pasiune lumea sufletească a omului, este firesc ca în opera Belaşovei să ocupe un loc deosebit de important portretul. Fie că sculptează portrete de copii, fie portrete ale oamenilor celebri din cultura rusă şi sovietică, Belaşova realizează nu simple documente didactice, ci întruchipări vii, de o adîncă pătrundere psihologică. Portretele sale au parcă ceva cînd din adîncurile apelor învolburate, cînd din liniştea unduirilor limpezi în lumina soarelui. Au acea trăire care îţi transmite cu o caldă dăruire gama de mari dimensiuni a tuturor sentimentelor omeneşti. Pasiunea Belaşovei pentru acest gen e dovedită şi de cei 15 ani închinaţi realizării portretului lui Puşkin. Artista a fost frămîntată, probabil, de probleme similare celor care l-au preocupat timp de ani de zile pe Bourdelle cînd a creat suita de douăsprezece variante pentru Beethoven.

Cu cîteva date, cu cîteva insuficiente aprecieri faţă de vasta operă a Ecaterinei Belaşova, am încercat să evoc profilul moral şi artistic al acestei sculptoriţe care, intrînd în al şaptelea deceniu al vieţii, îşi continuă, cu acelaşi entuziasm, cu aceeaşi probitate şi rîvnă, rodnica activitate creatoare.

E.F. BELAŞOVA: *Cap de femeie* (1946) — ghips

ARTA ȘI TEHNICA

SILVIAN IOSIFESCU

Într-un studiu inclus în numărul special cu privire la structuralism din Revue Internationale de Philosophie [1], Pierre Francastel nuanțează într-un mod propriu termenul de structură. Francastel insistă mai puțin asupra sistemelor de relații și mai mult asupra imposibilității de a separa obiectul artistic de sfera nonartisticului: « Așa cum am amintit-o, un obiect artistic nu e niciodată numai estetic. E angajat în realitatea umană și socială printr-un ansamblu complex de legături. Un palat e în același timp locuință și simbol de putere și de ierarhii; un tablou este în același timp obiect al calității (artistice n.n.), marfă și semn. O simfonie sau un cvartet reprezintă în același timp ansambluri semnificante și schemele unor acțiuni de realizat. » [2] Formulată de astă dată în termeni structuraliști, observația e mai veche. Sociologia ultimelor decenii a vorbit de « eterogenia scopurilor », de « politelism ». E bine venită însă accentuarea unor situații în care obiectul artistic rămîne legat prin funcții diverse de teritorii eterogene. Ceva mai departe, studiul lui Francastel justifică — cu rezerve — conceptul-cheie de structură în artă, folosind de astă dată unghiul psihologic în creație și receptare: « Orice operă de artă e eterogenă, asociind și combinînd fragmente care la nivelul reprezentării se inserează în ansambluri de experiențe variate. În acel moment intervine noțiunea pe care sîntem îndemnați să o numim structură, pentru a recurge la vocabularul vremii noastre, fără să avem de-a face cu un caz de aplicare a unui anumit mod de cunoaștere, comun tuturor activităților perceptive și constructive ale spiritului » [3].

Să ne oprim puțin la situațiile generale care ne pun în gardă împotriva confuziei între dat și construit. Obiectul și modul de comunicare ne sînt oferite integrate în ansambluri eterogene. Printr-un proces necesar de abstractizare, distingem un obiect propriu-zis artistic și un mijloc specific de comunicare. Procesul istoric întins pe milenii și accentuat în ultimul secol de identificare a specificului artei — ca obiect și mod de comunicare — descoperă un unghi, dar nu poate separa ceea ce practica ne oferă mereu compozit și eterogen în funcții și scopuri, cu zone de trecere graduală. Se pot observa mai multe tipuri de situații care se opun estetizării, absolutizării unghiului de vedere ce tinde să izoleze ceea ce ne este dat în complexe de relații. Există eterogenia funcțiilor asupra căreia a stăruit Francastel. Nu numai pentru intermediar, dar și pentru pictorul care îi fixează prețul, ca și pentru cumpărător, tabloul este și marfă. Obiectul arhitectonic e conceput din unghiuri diverse ca locuință sau operă de artă.

Altă situație se referă în special la literatură. Sînt imprimate caractere și funcții noi unui obiect menit inițial altei funcții pe care, de altfel, o păstrează. Jurnalul intim, memorialul de călătorie, pamfletul generat de intenția răfuielii devin literatură. Aceste zone de trecere de la nonartă la artă, operele devenite subsidiar artistice sînt mai ușor de observat în literatură. Se pot întîlni situații corespunzătoare în plastică sau muzică. Afișul oscilează între reclamă și comunicarea individualizată. Amprenta unei personalități, care nu se poate exprima neutru, dă sens și individualitate activității aparent umile. Verva grafică a lui Toulouse-Lautrec s-a exprimat arareori mai liber decît în panourile pentru baraca lui La Goulue. Concepute ca un exercițiu didactic, destinat să familiarizeze pe copii cu timbrele instrumentale, Petrică și Lupul de Prokofiev și variațiunile lui Britten pe o temă de Purcell au căpătat grația și unitatea poemului simfonic.

Situația artisticului e inseparabilă de condițiile lui materiale și sociale de producere. Dintre aceste condiții se detașează o latură esențială pentru geneza și existența operei de artă: raporturile ei cu tehnica.

Raporturile artă-tehnică comportă unghiuri de discuție și categorii de probleme diferite după accepțiile diferite ale termenului. Chiar fără a cocheta cu relativismul semantic, se impune o netezire a terenului. Termenul de tehnică se poate referi la concepte cu conținut înrudit, dar cu sfere concentrice. Un sens mai restrîns este cel de tehnică artistică. Și aici trebuie să lăsăm la o parte semnificația largă, etimologică, care include în tehnică orice procedeu — tropii literari sau racourci-ul plastic — și să ne limităm la diferențele materializate, la materialul și uneltele de creație și de difuzare a artei: instrumentele orchestrei, radio-ul, discul, magnetofonul în muzică, diferențele dintre pictura în ulei, acuarelă și guașă, modurile de tipărire (tricromie, offset). Dicționarul limbii române contemporane nu consemnează diferența dintre tehnica materială a unei arte și cea abstractă. Distinge doar două sensuri: primul, privind tehnica în general — « Totalitatea uneltelor și practicilor producției, dezvoltate în cursul istoriei, care permit omenirii să acționeze asupra naturii înconjurătoare cu scopul de a obține bunuri materiale »; și al doilea, cu un caracter special — « Totalitatea procedeelor întrebuințate în practicarea unei meserii, a unei științe etc. ». Tehnica artistică este inclusă în al doilea sens. Deși fatal imprecisă, distincția între tehnica artei în sens larg, care cuprinde și procedee abstracte și instrumente, și tehnica strict materială este estetic productivă.

În mare, diferitele arte se află în situații echivalente. Toate comportă sisteme de procedee modificate de evoluția istorică și estetică, de evoluția gustului și a moravurilor. Trecerea de la menuet la scherzo, de la epopee la roman nu are nici localizare istorică, nici precizia materială pe care o comportă apariția unui nou instrument muzical sau tehnica betonului. Dar procedeul abstractizat este și el în ultimă instanță condiționat material. Distincția dintre cele două laturi ale tehnicii e, o repetăm, neprecisă. Arcul gotic aparține unui mod de a construi, dar se integrează unui stil, e modificat de diferențele individuale în tratarea artei.

---

[1] Pierre Francastel, Art, forme, structure, în Revue Internationale de Philosophie, nr. 73—74. 1965

[2] Ibidem, pp. 365—366.

[3] Ibidem, pag. 367.

Distincția între mediat și imediat, între procedeul abstractizat și tehnica materială rămîne totuși utilă. În sens strict material, ponderea tehnicii diferă. Pentru geneza și pentru structura obiectului, latura tehnologică are importanță evidentă în arhitectură și muzică. Piatra, cărămida, betonul armat separă epoci. În muzică sînt citate consecințele apariției instrumentelor cu coarde din secolul al XVIII-lea și cele ale trecerii de la instrumentele de percuție cu coardele ciupite la cele cu coarde lovite. După o asemenea modificare tehnică, invenția artistului se mișcă într-un nou sistem, capătă alte posibilități. Limbajul respectiv își modifică dimensiunile și extensia. Sonatele pentru pian ale lui Beethoven, în special cele posterioare opus-ului 26, sînt greu de imaginat executate la clavecin. În pictură și în literatură rolul tehnicii materiale e mult mai redus. Fragmentarea tonurilor și umbrele policrome ale impresioniștilor, « exaltarea culorii pure » la « fauviști » nu sînt condiționate de modificări ale instrumentarului, ci ale opticii estetice. « Conceptualizarea » specifică pentru comunicarea literară, faptul că impresiile sînt mediate de cuvintele-concepte diminuează și mai mult rolul tehnicii materiale. Ar fi neoscolastică să căutăm consecințele precise ale trecerii de la manuscris la compunerea direct dactilografiată. Procesul de creație în literatură nereducîndu-se la transcriere, nu beneficiază în al doilea caz nici măcar de o rapiditate superioară. Foiletoniștii secolului trecut, Dumas-tatăl, Ponson du Térail au stabilit recorduri de viteză greu de depășit chiar prin redactare direct la mașină sau prin dictare la magnetofon.

Tehnica materială își spune un cuvînt greu în receptarea obiectelor artistice. Cîteva secole de invenții și de modificări materiale, apărute, ca pretutindeni, în ritm accelerat, au lărgit imens audiența artelor, au creat noi și multiple relații sociologice și estetice. (Trecerea de la manuscris la tipar, presa modernă, « cartea de buzunar » în literatură, gravura și, în general, mijloacele tipografice de reproducere în pictură, instrumentele de difuzare auditivă ale ultimului secol ș.a.m.d.).

Raporturile cu arta ale tehnicii în sens larg (« Totalitatea uneltelor și practicilor producției, dezvoltate în cursul istoriei etc. ») desemnează alte categorii de probleme. Am putea fi tentați să spunem că în primul caz, al tehnicii artistice, relațiile sînt interioare și în cel de al doilea exterioare. Ne lovim însă îndată de un fapt care infirmă astfel de clasificări, arătînd că se poate trece ușor de la relația « exterioară » la cea « interioară ». Evoluția generală a tehnicii crează procedee artistice noi și, în cîteva cazuri, arte noi sau măcar premize pentru noi limbaje. În măsura în care noul alfabet are destule semne, iar acestea sînt destul de mobile, jocul tehnic poate deveni artă. Lanterna magică cu care se distrau oamenii veacului al XVIII-lea a rămas la nivelul amuzamentului. Nici încercări recente, cum au fost acelea ale unei trupe cehe, de a crea spectacole artistic mai ambițioase cu o variantă a lanternei magice nu s-au dovedit convingătoare. Primele două decenii din istoria cinematografului au făcut trecerea de la jocul tehnic la artă. Se știe că Louis Lumière a fost multă vreme convins că a născocit doar o jucărie fără viitor, că a încercat să-l împiedice pe Meliès de a-și risca averea într-un amuzament la modă.

Spiritele iubitoare de clasificări tranșante și rămase la convingerea că numărul artelor e fixat cu precizie se întreabă cu privire la titlurile de noblețe ale « fotografiei artistice », i le refuză sau i le acordă. Retușul, cadrarea, unghiurile smulg acest tip de fotografie din imperiul strict mecanic, lasă loc fanteziei, individualității, umorului. Sînt premise. Ceea ce există pînă acum — adesea foarte influențat de pictură — nu îngăduie profeții certe ci numai speranțe.

Mai dificilă e problema raportului general între tehnica înțeleasă ca totalitate, ca aplicație a științei, și artă. În ce măsură, fără a crea limbaje și arte noi, tehnica influențează vechile arte? Cît de imperativă este această influență?

Pierre Francastel a consacrat acestor întrebări o carte, Art et Technique, care lărgește problema, urmărind raporturile artei cu tehnica concepută ca mod de gîndire și formă de activitate. De aceea, Francastel distinge de la început tehnica de mașinism: « Tehnica stă la baza oricărei realizări materiale sau intelectuale care incarnează acțiunea omului asupra lumii înconjurătoare ».[4] « Mașinismul e un fapt economic și istoric limitat »[5]. Parcursul istoric pe care e cercetată acțiunea tehnicii asupra mentalității, cu adaptările la schimbări, cu blocajele și opozițiile ce le suscită, e foarte larg. Trecerile de la vîrsta pietrei la vîrsta fierului, de la civilizația nomadă la cea sedentară, pun probleme echivalente cu cele ridicate de transformările tehnice accelerate din epoca noastră. Totuși, accentul cercetării cade pe raporturile dintre modificările explozive ale tehnicii contemporane și transformările suferite de obiectul artistic și de sensibilitatea creatorului și consumatorului de artă. Se pot constata analogii materialiste în această analiză a transformărilor duble și reciproce suferite de obiect și de sensibilitate, deși nu putem vorbi de izvoarele directe (Marx nu e citat în bibliografia lui Francastel). În orice caz, concepția estetică activă, « operatorie» a esteticianului francez îl face să stăruie asupra a ceea ce e comun în creația obiectului artistic și în creația celorlalte « obiecte ale civilizației ». « Artistul care compune un tablou sau care elaborează o sculptură produce obiecte ale civilizației care, dintr-un anumit punct de vedere, posedă caractere comune cu operele create de activitatea cea mai speculativă, cea mai experimentală sau cea mai mecanică a societății. În toate aceste cazuri, există o producție de lucruri exterioare în raport cu producătorul, utilizabile de ceilalți și cu privire la care se produc interferențe între judecăți și acțiuni ».[6]

Francastel pune în gardă împotriva identificării și nediferențierii între diferitele categorii de obiecte, subliniază dublul plan de activitate materială și imaginară pe care se situează opera de artă, deci și dublul ei caracter « sociologic și individual », « ca și personalitatea omului care a produs-o ». Insistența asupra caracterului operator al operei de artă constituie însă o punte solidă între artistic și tehnic.

Critic și estetician al plasticii, Francastel trece cu ușurință de la raporturile dintre tehnică și artă în general la cele dintre tehnică și plastică, de la obiectul artistic la « obiectul plastic ». Referințele la alte arte, la literatură sau muzică, sînt răzlețe, au caracterul unor incursiuni într-o problematică vecină dar diferită. Unghiul se restrînge intenționat. În însuși teritoriul plasticii, Francastel insistă mai ales asupra arhitecturii, unde sinteza tehnică-artă se impune permanent, și asupra picturii.

Cu această reducție a orizontului e examinată transformarea obiectului și a ideației pe amîndouă planurile — tehnic și plastic — concepute ca un fenomen unitar de cultură. Ceea ce înțelege Francastel prin « transformarea obiectului plastic» depășește istoria artei în sens clasic, « ca o descriere de serii constituite de diferitele activități intenționale, de pictură, sculptură, arhitectură, artele decorative »[7]. Devine o istorie a artelor plastice înăuntrul civilizației, o latură a istoriei civilizației: « se va încerca dimpotrivă să se descopere legătura între activitățile de informație ale artei dintr-o fază dată și celelalte activități umane pozitive: . . . »[8]. « Omul de la 1960 nu ia conștiință de trupul său, nu percepe lumea exterioară în același ritm și în aceleași forme ca omul de la 1900. Trebuie, prin urmare, să admitem că sistemele sale de reprezentare, care depind de mecanismul de relație a imaginilor în spiritul său, se modifică în consecință. De ce oare adevărata grandoare a artei contemporane nu ar fi exprimarea acestei rapide cuceriri a noului, acestor relații necunoscute care se ivesc în fiecare clipă între lumea externă și spirit? »[9]

În cartea lui Francastel axa argumentării o constituie cîteva afirmații cu alură banală, dar avînd o mai mare profunzime decît o arată aparența modestă: « De la o epocă la alta, oamenii nici nu acționează, nici nu interpretează în același mod actele și gesturile celor care îi înconjoară. Arta e strîns legată de formele acțiunii »[10]. Materialul foarte divers de exemplificare — evoluția arhitecturii moderne, tratarea luminii la impresioniști sau la Robert Delaunay etc. — capătă la Francastel o semnificație unitară. Se descoperă un mod de ideație și de acțiune în care plasticul traduce în planul său propriu, material și imaginar, modificarea tehnică generală și uneori o preîntîmpină. Pe lîngă reluarea nuanțată a unor afirmații făcute mai de mult (astfel, cele cu privire la soluțiile noi

---

[4] și [5] Pierre Francastel, Art et Technique, Editions Gonthier, 1964, pag. 97.
[6] și [7] Ibidem, pag. 123

[8] și [9] Ibidem, pag. 124
[10] Ibidem, pag. 127

de repartiție a volumelor și de echilibru descoperite, pe la 1890, de arhitectura americană a blocurilor), cartea lui Francastel organizează cîteva capitole de observații penetrante cu privire la raporturile dintre cubism și arhitectura modernă și la coordonatele artei abstracte (inovațiile în culoare, ritm, materii).

Un capitol interesant, dar care depășește problema ce ne preocupă, se referă la «funcția artei în societatea mecanizată». Problema se suprapune în mare măsură pe aceea, mai stăruitor dezbătută în ultima vreme la noi, a « frumosului cotidian ». Francastel o axează însă pe estetica industrială.

Concepția lui Francastel despre relația dintre artă și tehnică e una dintre numeroasele contestări ale purismului estetic. Acesta află astăzi puțini apărători în gîndirea contemporană despre artă, se reduce mai mult la cîteva direcții desuet universitare. Accentuînd condiția de act și de gîndire în devenire a operei, estetica operațională e o reacție necesară și împotriva unei depășite estetici a contemplației și a modelului. Istoria și psihologia artei contestă raportul iluzoriu dintre operă și modelul pe care aceasta s-ar mărgini să-l transcrie pasiv. Să amintim că, împotriva realismului naiv, rudimentar, textele estetice de bază ale marxismului (astfel, textele lui Marx cu privire la dezvoltarea simțului artistic din Manuscrisele economico-filozofice) pornesc de la practică, concep formarea obiectului și a subiectului, recte a calității artistice a simțurilor, ca un proces unitar, înfăptuit în cadrul activității sociale productive. Nu-l vom transforma pe Francastel într-un marxist fără voie. Reacția lui împotriva conceperii raportului dintre artă și realitate ca o transcriere pasivă de modele combate doar atitudinea rudimentară. În articolul menționat (din Revue Internationale de Philosophie), continuînd actul de acuzare împotriva unei asemenea atitudini, Francastel îl transformă printr-o confuzie terminologică într-o punere în discuție a «realismului». Oricîte echivocuri mai pot comporta dezbaterile despre realism, înseamnă să simplificăm și să depreciem noțiunea dacă o reducem astăzi la sensul antic al «mimesisului», la frazele din Poetica aristotelică după care «cîntecul de flaut sau cithară» constituie imitații. Realismul contemporan pornește de la corespondențe de semnificații și nu de la imposibile transcrieri integrale și pasive, nu poate ignora montajul cinematografic, epic sau plastic.

Cu toate rezervele pe care finețea și cultura i le impun lui Francastel, cartea lui urcă, treaptă cu treaptă, spre elogiul exclusiv al artei abstracte, concepute ca expresia prin excelență a viziunii tehnice și științifice contemporane, ca singura modalitate plastică a acestei viziuni. Francastel subliniază și rolul evoluției stilistice: « Dezvoltarea artelor în perioada contemporană utilizează desigur progresul tehnicilor și cunoștințelor generale ale umanității, dar urmează o evoluție stilistică proprie, legată de determinarea valorilor estetice, ireductibile la orice imperativ ieșit din alte activități specializate ».[11] Structura generală a volumului transformă însă această afirmare a rolului evoluției stilistice într-o simplă precauție retorică. Observațiile cu privire la culoare, ritm, materii în pictură nu mai acordă altă opțiune, duc toate la postularea unei direcții unice — cea abstractă. Rezistențele la acest tip de artă sînt considerate drept forme de inerție — explicabilă, dar nu mai puțin inerție: « E normal și legitim ca grupări sociale atașate de valorile stabilite să se dea la o parte din fața speculațiilor, în general imperfecte, ale artei de avangardă. Nu e vorba, încă o dată, să căutăm în această direcție configurația definitiv stabilită a artei de mîine. Dar, fără îndoială, din aceste speculații legate de dezvoltarea generală a activităților practice și speculative ale omului actual, și numai din aceste speculații se va putea naște viitorul stil reprezentativ al lumii contemporane ».[12] Din tot ceea ce precede și urmează acestor fraze, se închează afirmația: singura plastică reprezentativă a epocii e plastica abstractă. Este principala contradicție de care se lovește această încercare nuanțată de a căuta o formă unitară de ideație artistică și nonartistică. Nuanța tinde să facă loc afirmării unei direcții unice. Nu e prima oară cînd ne întîmpină intoleranța explicabilă, dar nu mai puțin intolerantă, a apărătorilor artei abstracte. În ultimă instanță, această intoleranță nu e cu nimic preferabilă celei mai greoaie și mai evident anacronice a academismului și a cromolitografiei. Plastica ultimelor decenii înregistrează însă unde alternative, figurative și abstracte. Chiar experimentele, consistente sau nu, fertile sau excesive, sînt departe de glasul și de calea unică postulate de Francastel.

O altă contradicție internă a acestei construcții estetice o provoacă modificarea de unghi, restrîngerea de la estetic la plastic. Pornită ca o examinare a raportului general dintre artă și tehnică, cartea devine, după cum am spus, « Plastică și tehnică ». Dacă nu e ușor să descifrezi direcția plastică care să exprime exclusiv sau în grad maxim viziunea despre lume și atitudinea omului contemporan, dificultățile sporesc cînd transpunem relația în alte arte, în muzică, în film, în literatură. Și aici raportul tehnicii concepute larg, în sensul în care o discută Francastel, cu viziunea estetică confirmă existența unui fenomen unitar de cultură. Dar în alte arte cu atît mai puțin ne putem aventura să desemnăm o direcție și o formulă de stil drept reprezentative prin excelență.

S-a vînturat ideea în discuțiile literare, a fost formulată vag. În critica noastră literară s-a vorbit acum vreun deceniu în mod figurat despre o literatură care să corespundă epocii avionului și energiei atomice și să nu rămînă la nivelul diligenței. Ceva mai recent, a fost folosită formula de « nivel contemporan al tehnicii artistice ». Progresul în precizie e doar aparent. « Nivelul contemporan al tehnicii artistice » e nedefinisabil în literatură ca și aiurea. Formularea permite numai ciocnirea de preferințe absolutizate. În evoluția diverselor arte pot fi urmărite cîteva tendințe largi, pot fi deci trasate cîteva coordonate foarte generale. Formularea unor asemenea tendințe are caracter ipotetic. Se poate remarca în toate artele renunțarea la sistemele retorice, la procedeele prestabilite. Această tendință e verificată pe planuri multiple de evoluția versificației, de spargerea sistemelor tonale, de substituirea legilor perspectivei printr-o optică intenționat infantilă sau intelectualizată. Renunțarea la retorică nu înseamnă neapărat dispersare anarhică, ci se poate îngemăna cu o construcție riguroasă, așa cum se întîmplă în muzica serială. Rolul progresiv al experimentului care refuză tabu-urile, înmulțirea mijloacelor de expresie oferite spre opțiune artistului și plasticitatea lor superioară pot fi propuse ca alte coordonate ale artei contemporane. Ar mai putea intra în discuție și alte tendințe. Astfel, orientarea preferențială spre tehnica artei respective, interesul aproape narcisic pe care romanul, pictura sau filmul îl poartă de cîteva decenii propriei fiziologii, genezei și modificărilor romanului, creației picturale sau cinematografice. Se scriu romane despre romane, se fac filme despre creația unui film (Opt și jumătate al lui Fellini). Dar acest narcisism al artei contemporane, denumit expresiv de către Roland Barthes, « metaliteratură », poate fi oare considerat drept o direcție generală de dezvoltare sau e doar un fenomen parțial, condiționat de situații particulare, de oboseala care reeditează mai justificat exclamația lui La Bruyère: « Tout est dit et l'on vient trop tard » și de deplasarea atenției de la obiect la subiect? Alături de frecvența literaturii sau filmului care — oglinzi paralele — își iau ca obiect literatura și filmul, constatăm existența direcțiilor orientate spre lume, chiar dacă privirea artistului nu mai are tinerețea și ingenuitatea secolelor trecute.

Nu se pot înmulți prea mult aceste ipotetice direcții generale ale artei fără riscul de a le vedea contrazise de eterogenia situațiilor și de a transforma o preferință într-o generalizare arbitrară.

Cercetări cum este aceea a lui Francastel rămîn semnificative pentru înserarea artei, fenomen spiritual-material, în condițiile ei practice de existență, în sistemele de relații de care nu poate fi izolată fără eroare. Unghiul estetic de cercetare și apreciere e un bun cultural, dobîndit cu greutate. Confuzia între optica estetică și existența chimic pură a obiectului artistic e o sursă de erori echivalentă cu cele provocate de absența sau deprecierea punctului de vedere estetic, de confundarea lui cu eticul, didacticul, sociologicul. Unghiurile sînt distincte dar corelate. Raportul dintre artistic și tehnic este doar unul dintre multele care fixează această condiție a esteticului.

[11] Ibidem, pag. 222
[12] Ibidem, pag. 228

MILIȚA PETRAȘCU: Gîngania (1927) — lemn (colecția artist

MILIȚA PETRAȘCU: G. Cantacuzino (1936) — bronz (colecția artistei)

MILIȚA PETRAȘCU

ADINA NANU

Numele, bine cunoscut, de mult consacrat, al uneia dintre « veteranele » sculpturii noastre, își are locul firesc în istoria artei românești printre personalitățile de prestigiu din prima jumătate a secolului XX, în generația care constituie puntea de legătură între Paciurea, Brâncuși și artiștii actuali.

În expoziția din septembrie-octombrie 1967, Milița Petrașcu a alcătuit cu grijă o selecție de statui, reliefuri și desene — precum și cîteva fotografii ale unor lucrări nedeplasabile — marcînd principalele etape ale evoluției sale artistice.

O astfel de restrîngere are desigur avantajul unei clare și rapide conturări a personalității autorului; în cazul Miliței Petrașcu ea nu poate da însă o idee completă asupra întinderii creației sale. Opera ei considerabilă rămîne încă greu de cuprins. Unele lucrări s-au pierdut. Chiar autoarea, altfel o personalitate a vioiciunii fără vîrstă, își amintește cu indiferența înțelepților din legende de lucrările ei răspîndite prin lume ca mărgelele unui șirag neîncheiat.

Timp de o jumătate de secol Milița Petrașcu a modelat, a cioplit și a desenat; activitatea ei a îmbrățișat o mare întindere în timp și spațiu, iar curiozitatea mereu trează a împins-o către experiențe și înnoiri.

Printr-un fenomen de diversificare mergînd aproape pînă la dedublare, Milița Petrașcu s-a exprimat în egală măsură în viziuni diferite, uneori opuse. Această deconcertantă diversitate e rezultatul evoluției, dar mai cu seamă al unei « scale » foarte întinse a sensibilității artistice.

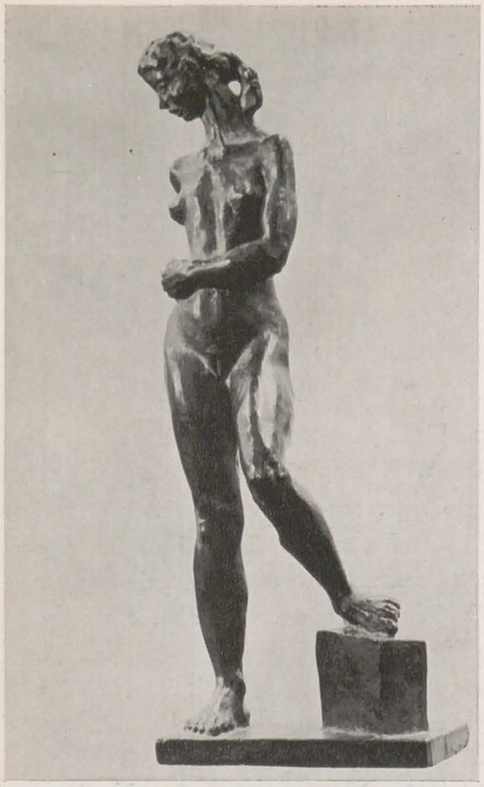
Amintindu-ne cele mai însemnate figuri ale sculpturii noastre de la începutul secolului XX, al căror stil ar fi putut avea un rol formativ asupra artistei, recunoaștem în Paciurea și Brâncuși doi poli între care Milița Petrașcu a pendulat în căutarea propriei individualități.

Și-a desăvîrșit formația în atelierul lui Brâncuși, între 1919—1923, după ce înaintea primului război mondial studiase sculptura la Moscova și Leningrad, apoi la Paris cu Bourdelle (1910-1914). Înrîurirea lui Brâncuși a fost incontestabilă în activitatea artistei, nu numai în anii cînd deprindea în atelierul acestuia cioplirea directă a pietrei, ci și mai tîrziu. În interpretarea unor motive similare, Milița Petrașcu e mai exteriorizată, folosind mai multe detalii cu rol ornamental. De exemplu, Peștele, scurmînd cu botul în nisip, nu mai e străvechea piatră netezită de ape a lui Brâncuși, ci o forță agresivă, cu aripioarele în dinți de fierăstrău. Ca și în Gîngania (lemn, 1927) sau Cocoșul (piatră, 1926), trecerea de la un regn la altul se stabilește pe nesimțite. În prezentarea unei pisici (teracotă, 1930, Colecția Șt. Nenițescu), a unei foce (lemn, 1926), a statuetei ecvestre (Ioana d'Arc, 1928, Colecția Olga Greceanu), Milița Petrașcu e atrasă mai cu seamă de arabescul siluetei, de articularea volumelor, trezind asociații uneori pline de umor.

În portret — unde artista se întoarce la o concepție mai aproape de linia Rodin-

MILIȚA PETRAȘCU: Ioana d'Arc (1928) — bronz (colecția Olga Greceanu)

MILIȚA PETRAȘCU: Stelă funerară (fragment) (1927) — piatră (Cimitirul Belu)



MILIȚA PETRAȘCU: Nud (1933) — bronz (Muzeul Zambaccian)

MILIȚA PETRAȘCU: Steaua nordică (1929) — piatră (colecția dr. Făgărășanu)

Paciurea, folosind toate mijloacele unei modelări sensibile — distanța dintre artist și model pare a se reduce brusc, sculptorul lăsîndu-se parcă absorbit în cercul atracției pe care o exercită orice individualitate privită cu atenție. Înregistrează cu finețe nuanțe de expresie, scoțînd uneori la iveală prin modelajul figurii ecouri din adîncurile subconștientului.

În fața unor personalități de mare forță interioară, muzicieni, actori, scriitori, sensibilitatea artistei a atins uneori concentrarea marilor creații. Portretul pianistei Cella Delavrancea (bronz, 1933, Muzeul Republicii) amintește sculptura grecească din primele secole dinaintea erei noastre prin armonia deplină a tuturor elementelor ce compun figura, de o mare limpezime, ca o întrupare a aspirației către frumos. Ușoara încordare a mușchilor feței precizează individualitatea chipului.

Aceeași simplitate bogată în sensuri este obținută și în portrete ca acela al arhitectului G. Gantacuzino (bronz, 1936, colecția artistei), al scriitorului O.W. Cisek (piatră, 1957), al lui M. Jora (bronz, 1948). Modelînd cu predilecție figurile cunoscuților săi din lumea artei, Milița Petrașcu a fixat în portrete înfățișarea unor contemporani azi dispăruți, ca actorii Agepsina Macri (1934), Mihai Popescu (1954), Al. Critico (1957), scriitori ca Mihail Sadoveanu (1950), Tudor Vianu (1957), Ion Vinea (ultima variantă din 1965). Unele dintre acestea au slujit de altfel ca monumente funerare (L. Rebreanu, Panait Istrati, M. Sebastian etc.). În aceste portrete accentul cade pe expresia feței, lăsînd de obicei în umbră compoziția generală a bustului. Dacă în lucrări cum erau Cap de fată (bronz, 1927, colecția Olga Greceanu) sau Țiganca (bronz, 1930, Muzeul orașului Amsterdam), silueta avea un rol însemnat (în ultima părul alcătuind un element de echilibrare a profilului), în alte portrete interesul pentru construcția de ansamblu scade în favoarea concentrării expresiei. Deseori portretul se reduce la mască, intrînd aproape în categoria reliefului înalt, renunțînd la pluralitatea fațetelor statuarei rotunde. Preocupările de structură articulată din sculpturile animaliere se regăsesc mai cu seamă în portretele continuate prin redarea torsului sau în nudurile feminine dintre care cele mai izbutite păstrează vioiciunea schiței (Nud, bronz, 1933, Muzeul Zambaccian).

În lucrările monumentale, Milița Petrașcu a folosit îndeosebi relieful sau statuia adosată, ca în Monumentul Ecaterinei Teodoroiu (piatră, 1933, Tîrgu Jiu). Acesta impresionează prin solemnitatea și « smerenia » lui — după expresia lui Brâncuși. Blocul sarcofagului de piatră, de tradiție antică, e străjuit la colțuri de siluetele statuare ale unor țărănci dîrze. Verticalele scandează un ritm de lentă procesiune, monumentul amintindu-ne de mormintele goticului tîrziu.

Friza decorativă de pe fațada judecătoriei din strada Știrbei Vodă din Capitală (piatră, 1935) este adaptată atmosferei de severă solemnitate cerută de funcțiunea clădirii, recurgînd la o clasică simetrie în distribuirea personajelor.

Cea mai izbutită creație în domeniul artei decorative rămîne, fără îndoială, cunoscuta fîntînă a Mioriței (realizată în colaborare cu arhitectul Octav Doicescu în anul 1927) și refăcută de curînd în urma distrugerilor ultimului război. Panourile în mozaic, ilustrînd balada Mioriței, au prilejuit artistei una din cele mai originale manifestări. Pornind de la schițarea cu umor a unor scene de la țară (din care o serie întreagă fusese modelată în plăci din granit incizat sau ceramică policromă prin 1937 — Ciobani mulgînd oile), Milița Petrașcu a căutat « tonul » cel mai adecvat, cercetînd reprezentări similare din picturi murale medievale sau icoane pe sticlă populare, pentru a insufla scenelor — naive doar în aparență — fiorul trăirii la dimensiunile grandioase ale naturii evocată în baladă.

Avînd în urmă o activitate constantă de o jumătate de secol, Milița Petrașcu continuă să lucreze și să expună regulat. Măsurăm întinderea efortului depus dacă ne amintim că, într-o vreme cînd numărul femeilor-sculptor era incomparabil mai redus, Milița Petrașcu obținea în 1924 premiul Salonului Oficial pentru desen, în 1928 expunea la Paris (Galerie Georges Valmier), activînd în același timp în grupul plin de neastîmpăr și fantezie creatoare al Contimporanului (alături de M. Iancu, M.H. Maxy, I. Vinea etc.), în 1942 obținea premiul Academiei Române, iar expozițiile personale s-au succedat la intervale nu prea îndepărtate — 1938, 1942, 1967.

Încă în 1928 Cristian Zervos scria în Cahiers d'Art: « Fosta elevă a lui Brâncuși, Doamna Petrașcu, este fără îndoială femeia-sculptor cea mai bogat înzestrată în momentul de față . . . Doamna Milița Petrașcu nu vorbește niciodată de arhitectură, nici de construcție, nici de desen, dar operele sale au un contur ferm, sînt bine construite și după adevăratele principii de arhitectură pe care le deține de la maestrul său ».

ION POPESCU NEGRENI

MIRCEA GROZDEA

ION POPESCU NEGRENI: Margarete — ulei

Ion Popescu Negreni e un liric reţinut, unul din acei plein-airişti pe care răsturnările secolului nu l-au zăvorît în atelier. Nevoia de spaţiu, de aer, este o sete nepotolită la acest elev al lui Ressu, născut sub dealurile dintre Olt şi Argeş. De-aici decurge însă, atavic, aversiunea sa pentru arşiţa miezului de zi, care pulverizează culoarea în colbul gri al cîmpiilor. Şi probabil tot de-aici preferinţa pentru

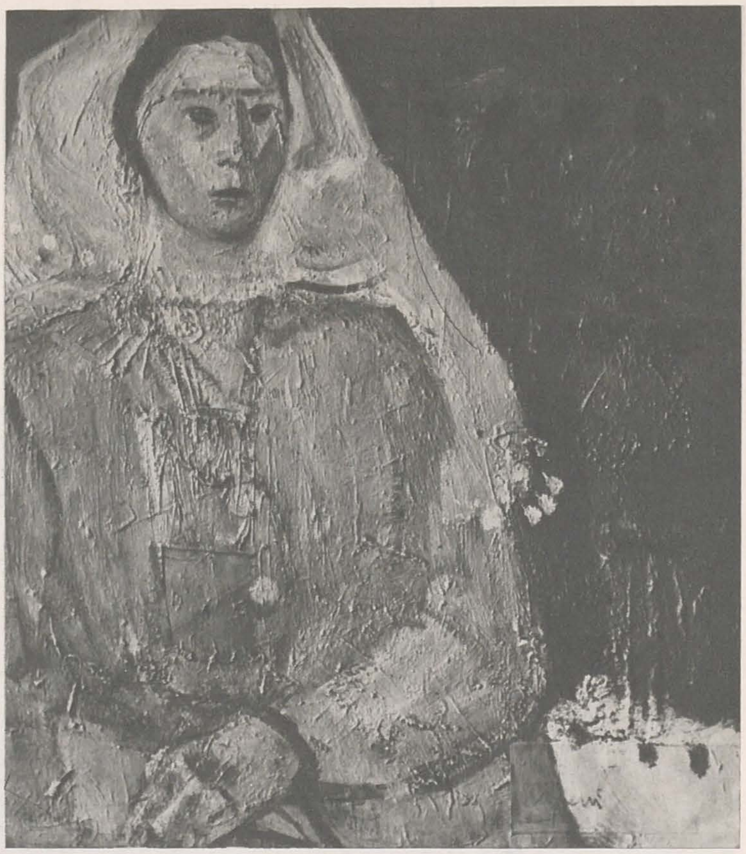
dimineţile umede şi fugare sau pentru amurgul tăcut, pentru pacea profundă şi gravă a acestuia.

Lucrează cu mase de pastă, pe care în ultimul timp a început să le întindă în zone largi. Scheletul limpede şi raţional se simte ascuns sub carnea materiei cromatice, fără a avea nevoie de un contur prealabil. Sensurile tabloului se degajă mai clar din desfăşurarea culorilor, motivul pictat fiind în acelaşi timp şi pretext pentru exaltarea vizuală. Se fereşte de strălucirea verniurilor, preferînd suprafaţa mată, fără relief sau zgrunţ de culoare. Evită stridenţele, excesele. Pictează calm şi pastelat, pe pînze mici, în limitele unei arte stricte de şevalet, cu destinaţie de interior.

Scenele de gen, cu ţărani, copii şi fete — frecvente în pictura lui Negreni — păstrează cele mai adeseori spontaneitatea schiţelor, pigmentate uneori de un umor bonom, subliniat prin notaţii şi accente de culoare aproape stenografiate. Nici în acestea artistul nu se relevă ca un narativ. Mai degrabă un observator, încercînd să surprindă farmecul unui moment, pitorescul smălţuit al costumelor purtate de ţărănci sau specificul peisajului citadin animat de publicul străzilor. Portretele sînt expresia unor momente, nu a unor tipuri umane. Artistul nu aspiră la caracterizări psihologice, ci la poezie.

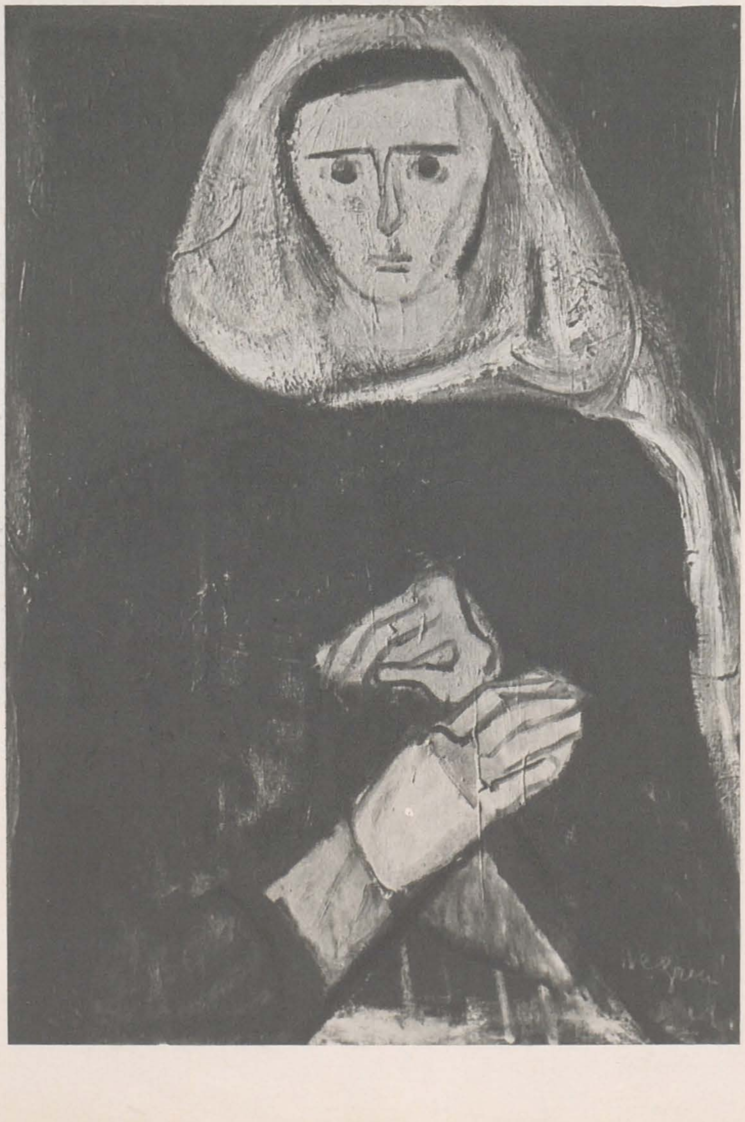
Naturile moarte se supun aceleiaşi nevoi de poezie a aparenţelor. Dar nicăieri variaţiile de roşu, portocaliu, ocru şi galben, petele de alb şi zonele de roz, nu sînt distribuite mai generos şi mai nuanţat ca în tablourile cu flori. Tonurile se menţin însă pastelate, cu discreţia ce nu-l părăseşte niciodată pe acest pictor la care zborul e format din cercuri largi, în aşteptarea unei împliniri totale.

O sută de pînze într-o expoziţie, cuprinzînd munca de un deceniu, ni-l prezintă fertil şi unitar, ocupînd un loc propriu şi stabil în peisajul picturii noastre contemporane.



ION POPESCU NEGRENI: Fata cu marama — ulei

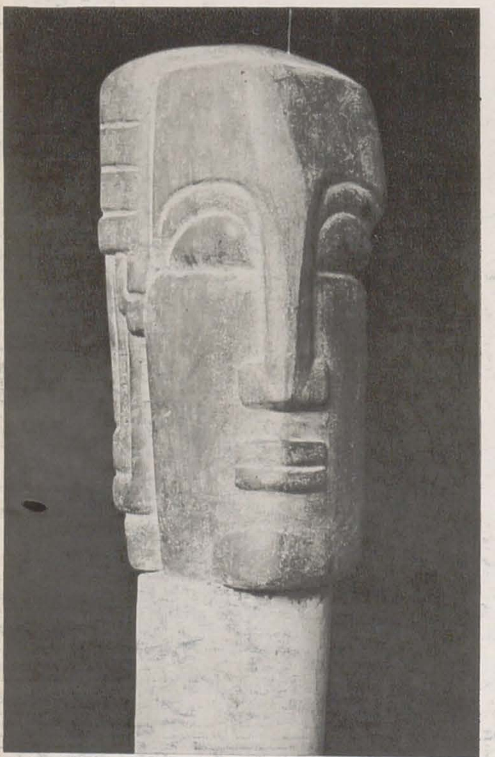
ION POPESCU NEGRENI: Portret — ulei



ION POPESCU NEGRENI: Bașcovo — ulei

CRISTEA GROSU

N. ARGINTESCU-AMZA



CRISTEA GROSU: Eminescu (O rază din Luceafăr) — piatră

Mişcîndu-se într-o viziune de static monumental, mai mult sau mai puţin geometrizant, Cristea Grosu, viguros şi parcă tăiat el însuşi cu dalta dintr-un material dur, are nevoie de volume concrete, cert determinate; el tipizează simbolic, dar nu abstractizează, şi mai ales se exprimă în mase unghiulare îndelung şlefuite. Poate că această integrare într-un concret, îndelung mîngîiat, nu este prea depărtată de patetica — deşi sobră — iubire de pămînt a ţăranului nostru, atît de revelatoare pentru viziunea unui Petraşcu în pictură. Aci însă, de la patima de giuvaergiu, nu se mai păstrează decît obsesia îngrijitei şlefuiri. Volumele statuare, deşi aproape totdeauna cu grijă echilibrate, parcă întîi au fost izbite de pămînt pentru a fi integrate şi corelate cu ambianţa. De aceea aveau nevoie de această osatură unghiulară, puternică şi clară, dar neîncetat polisată pentru îndepărtarea oricărei asperităţi şi oricăror elocvenţe epidermice.

« Autohtonismul » lui Cristea Grosu este pe cît de discret, pe atît de autentic. Ghicim aci, precum pe vremuri la Grigore Popovici, milenara intuiţie a unor realităţi ce exclud orice pitoresc, orice fals rafinament. Şi nici un fel de gesticulaţie. Tensiunea dinamică, strict reţinută, ţine de suflul spiritual.

Poate că la Cristea Grosu există încă obsesia exagerată a simbolicului. De altfel, un simbolic elementar, schematic, mai exact spus, primar, aparent frust. În realitate se simte numai o consecventă oroare de amănuntul meschin, fortuit, nesemnificativ. O stăruitoare obsesie a esenţelor statuare. O elocvenţă a masivităţii fără urmă de rătăcire în nevoia de enorm, de « colosal », o tipic românească cumpănire a volumelor. De aceea, de pildă, regretăm că Torsul — realizare cu totul excepţională — este o prezenţă singulară în expoziţie. Mi se pare că întrevăd, aci, un drum ce poate fecunda multă vreme o superioară viziune. Important este faptul că lucrarea, din absolut toate părţile, este la fel de închegată. Atmosfera izbuteşte un fel de muzicalitate statuară, în care esenţele feminităţii — foarte concrete dar şi maximal de sublimate, eterate chiar, — sînt subliniate viril şi totuşi cu o desăvîrşită delicateţe. Amalgamul foarte discret de rozuri şi griuri ale marmurei, în melodioase degradeuri, subliniază rafinat dar nemanierist acest imn realizat într-o savantă surdină, nici o clipă cerebrală, care însumează, fără îndoială, mulţi ani de meditaţie. Forţa şi graţia decantării cuprinzînd toate treptele unei tipizări prin esenţe, nu prin aluzii literare ori hiperconsacrate anacronisme academice — iată cristalizări, am spune, de intuiţie tehnică. Se porneşte de la proteicul meşteşug « taille directe », continuat prin procesul de cioplire şi de şlefuire, apoi de cumpănire a reflexelor de lumină, şi totuşi în lustrul obţinut nici o aluzie strict senzuală nu pătrunde şi nu turbură înălţarea cîntecului. Este o bună pildă de transpunere în esenţial a unui ciclu de « experimente statuare », aparent, uneori, discutabile. « Popasurile » sculptorului într-o viziune de static-simbolic cu vag determinabile elemente de ritual au îngăduit o asemenea realizare.

Din punct de vedere al ineditului însă, trebuie semnalată compoziţia din beton armat, Cîntecul de estradă, în care geometrizarea izbuteşte, cu foarte reduse elemente de sugestie figurativă, să închege o viziune de un încîntător grotesc.

Cele mai bune realizări sînt însă obţinute cînd jertfirea amănuntelor izbuteşte să degajeze elementul primordial, simbolul unic, fără sublinieri sau adăugiri. Astfel în Facerea (ciclul Maternitate) sau în Gîndirea (ciclul Munca) niciun element simbolic descriptiv nu intervine în eşalonarea maselor geometrizate pe verticală ori pe orizontală, şi totuşi forţa de sugestie rămîne puternică.

Mai trebuie adăugat cît de organic se încheagă, ca ansamblu sculptural, Floarea soarelui, unde prospeţimea accentului sufletesc este autentificată artistic de reverberaţia unei patine vibrante, modulînd fluide nuanţe lăptoase şi ocruri de vagă căldură, oscilînd între carnal şi vegetal. Remarcabile, echilibrul şi patina de fluidităţi albastre stinse ale Reveriei, unde cochetăria cu hieratisme de sfinx este oprită la limite ce exclud orice servitute de viziune.

CRISTEA GROSU: Jocul — piatră

CRISTEA GROSU: Crepuscul — piatră

CRISTEA GROSU: Veghea — piatră

ARTA CONTEMPORANĂ CEHOSLOVACĂ

Bucureşti, sălile «Dalles», septembrie 1967

ELEONORA COSTESCU

Cinci ani s-au scurs de cînd publicul bucureştean a luat pentru prima dată cunoştinţă de arta contemporană din Cehoslovacia. Spre deosebire de prima expoziţie [1], organizatorii celei actuale nu şi-au mai propus să ne prezinte întreaga evoluţie — începînd din jurul anului 1800 — a artei moderne din această ţară, ci numai modalităţile de exprimare plastică folosite de către artiştii cehoslovaci în ultimele cinci decenii. Prin aceasta, expoziţia a devenit poate mai coerentă, deci mai convingătoare.

Mai mult decît în alte expoziţii similare, ni s-a părut interesant să urmărim în cea de faţă datele cronologice de execuţie ale lucrărilor expuse. Procedînd astfel, am fost izbiţi de rapiditatea cu care curentele de avangardă ale artei europene din prima jumătate a secolului nostru au fost cunoscute, adoptate şi asimilate de către artiştii cehoslovaci. De altfel, mulţi dintre aceştia au luat o parte activă la prefigurarea şi apoi la constituirea noilor curente artistice europene. Faptul acesta nu are nimic surprinzător dacă ne amintim o serie de circumstanţe de primă importanţă care, în Cehoslovacia, au înlesnit familiarizarea artiştilor — şi chiar a publicului — cu gîndirea plastică europeană a ultimelor şase-şapte decenii.

În 1902 societatea artistică « Manes » a organizat la Praga o mare expoziţie Rodin, urmată în 1907 de o expoziţie a impresioniştilor şi a post-impresioniştilor francezi, şi de o expoziţie Bourdelle (1909), pentru ca un an mai tîrziu, în 1910, să se deschidă, tot la Praga, o altă mare expoziţie franceză dedicată pictorilor independenţi, în care triumfau fauvii. În 1912 expuneau la Praga — alături de colegii lor din avangarda artei cehoslovace — protagoniştii cubismului francez: Picasso, Braque, Derain şi Juan Gris, iar în 1913, tot prin societatea artistică « Manes », avea loc deschiderea — de mare răsunet — a unei expoziţii colective în care — alături de artişti ai Şcolii de la Paris, ca Delaunay, Dufy, Friesz, Léger, Gleizes, Metzinger, Archipenko, Rivera, Mondrian, Duchamp, Villon şi Marchand — expunea şi Constantin Brâncuşi. Împreună cu expoziţia organizată în acelaşi an la Armory Show şi cu cea din anul precedent de la Sonderbund (Köln), expoziţia de la Praga, eveniment artistic dintre cele mai importante ale vremii [2], a contribuit la afirmarea noilor tendinţe ale artei moderne.

Atunci cînd František Kupka (1871—1957) — artist a cărui lipsă am regretat-o în expoziţia de faţă — prezenta în 1910, la Salonul de toamnă de la Paris, marea sa compoziţie cu nud, executată în anul precedent, compoziţie în care corpul se decupa în zone intens colorate (galben, violet, oranj, verde şi roz), repartizate însă conform unei construcţii riguros urmărite, se poate spune că prin această lucrare de ciudată sinteză el indica direcţiile fundamentale de dezvoltare ale artei cehoslovace de mai tîrziu: de o parte, o direcţie fauvist-expresionistă — de exaltare la maximum a unei interpretări intens subiective — de alta, o direcţie constructivistă, înclinată să abordeze marile probleme ale creaţiei plastice prin mijloace obiectiv-matematice. În nenumărate variante, între aceşti poli extremi pare să fi oscilat gîndirea plastică a artei cehoslovace în ultima jumătate de veac.

Purtînd amprenta unei duble ascendenţe — cea a lui Van Gogh şi cea a lui Edvard Munch — în grade şi la momente diferite, expresionismul a marcat în mod hotărîtor creaţia celor mai de seamă artişti cehoslovaci din generaţia imediat anterioară primului război mondial. Căci expresionismul n-a însemnat aici o simplă modă, nici chiar un stil sau un curent artistic trecător, ci un fenomen originar profund, o constantă a « năzuinţei formative » — cum ar spune Lucian Blaga — a întregii arte cehoslovace. De aici atracţia — necesitatea poate — a unui corectiv raţional, a unei discipline riguroase, de aici credem succesul de care s-au bucurat în această ţară cubismul şi curentele estetice derivate din acesta.

Caracteristică pentru aceste tendinţe extreme apare personalitatea pictorului Bohumil Kubista (1884—1918). Portretul său *Femeie epileptică* (1911), cu evidente calităţi constructive, ni s-a părut totuşi tipic pentru tendinţa expresionistă prin dispoziţia elementelor formale semnificînd stări lăuntrice de tensiune extremă. În schimb, mica sa lucrare din 1913, *Tren în munţi*, mărturiseşte distanţa parcursă de artist în răstimp numai de doi ani, pe drumul unei limpeziri rezultată poate din contactul cu cubismul francez.

Şi Emil Filla (1882—1953) debutase printr-o serie de lucrări expresionist-fauviste [3]. Operele prezentate însă în expoziţia de faţă — *Natură moartă cu şoim* şi *Natură moartă cu sticlă* (ambele din 1927) — fac parte din a doua sa perioadă cubist-constructivistă, de mai liberă interpretare a formelor în spaţiu şi fără renunţarea la seducţia unui cromatism echilibrat şi armonic. O altă lucrare a acestuia prezentată în expoziţia de la « Dalles », *Lupta leului cu taurul*, constituie o întoarcere la un fel de barochism expresionist, trăsătură care reprezintă a treia caracteristică — sau, mai curînd, o variantă originală — a expresionismului cehoslovac. [4]

Barochismul — cu rădăcini atît de puternice şi de adînci în arta Cehoslovaciei — apare în operele multora din artiştii acestei ţări, aparţinînd generaţiei imediat anterioare primului război mondial. Există astfel un barochism evident în unele din operele lui Bohumil Kubista (*Sf. Sebastian* din 1912, de pildă, de o atît de patetică tensiune interioară, în ciuda unei severe şi riguroase întretăieri de planuri), ca şi într-o anumită fază din activitatea sculptorului Otto Gutfreund (1889—1927) — *Teama*, din 1912, cu formele sale agitate, asemenea faldurilor vestimintelor baroce. Înrudită ca viziune cu *Sf. Sebastian*, menţionat mai sus, ni s-a părut în expoziţia de la Bucureşti compoziţia din 1911, *Prometeu*, datorată moravului Antonin Prochazka (1882—1945), unul dintre pictorii care s-au menţinut cel mai îndelung în această concepţie stilistică, în care a obţinut rezultate dintre cele mai remarcabile.

Perioada dintre cele două războaie a reuşit să rezolve alternativa — cu substrat atît de dramatic — a dualismului expresie-construcţie,

---

[1] Deschisă tot în sălile « Dalles » în septembrie 1962.

[2] Miroslav Lamac: *L'École cubiste tchèque*, în « Lettres françaises » nr. 994 (12—18 sept.) 1963, p. 5.

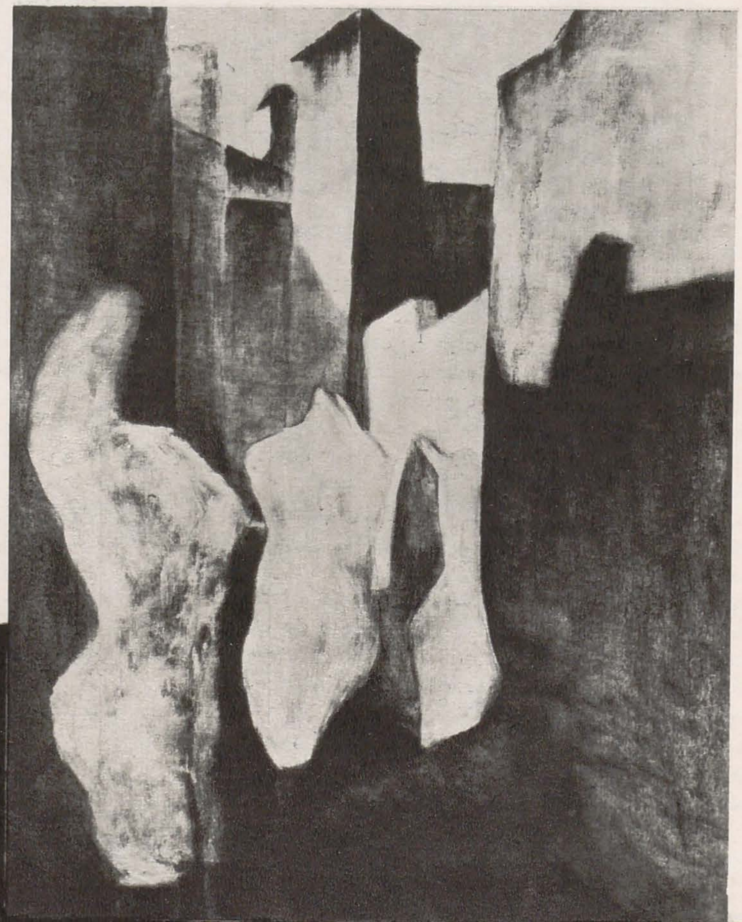
[3] Ne referim, de pildă, la cîteva din lucrările sale pe care le-am văzut în Galeria Naţională de la Praga: *Citind pe Dostoievski* (1907), *Jucătorii* (1908), *Samarineanul* (1910), sau chiar compoziţia *La fereastră*, expusă acum cinci ani la Bucureşti.

[4] Creată în 1939, anul declanşării celui de-al doilea război mondial, nu e greu de înţeles ce implicaţii dramatice profunde conţine această lucrare. Luarea de poziţie categorică a artistului ne-ar putea duce cu gîndul la *Guernica* lui Picasso, cu care însă, stilistic, învolburarea baroc-fauvă a artistului ceh nu are nimic comun.

A R T A C O N T E M P O R A N Ă C E H O S L O V A C Ă

ANTONIN PROCHÁZKA: Prometeu (1911) — ulei

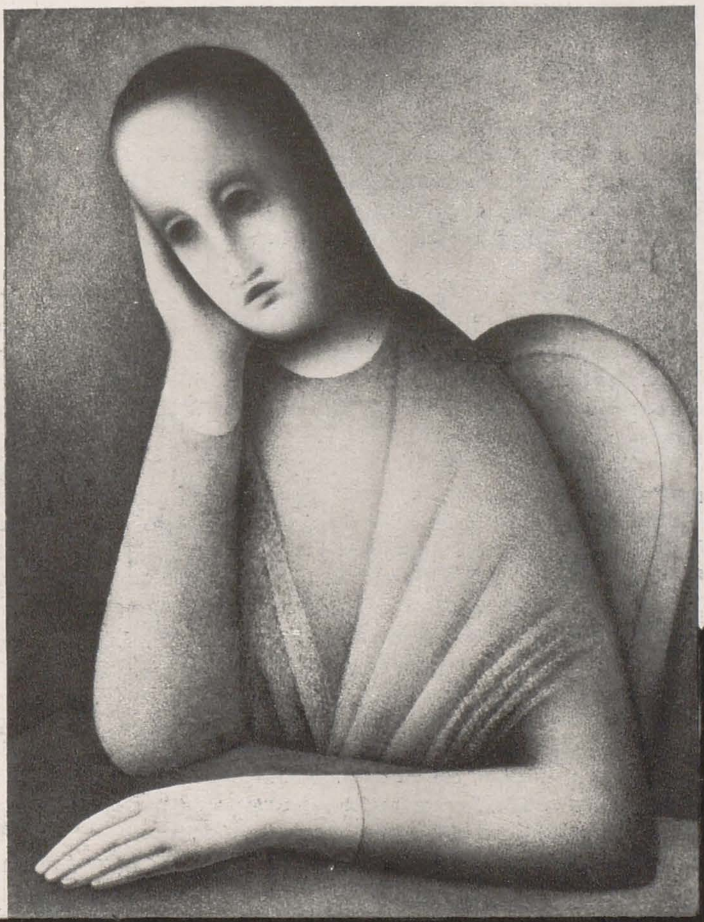
JOSEF SIMA: Spania (1936) — ulei



EMIL FILLA: Natură moartă cu şoim (1927) — ulei

ARTA CONTEMPORANĂ CEHOSLOVACĂ

JAN ZRZAVÝ: Fată şezînd (1945) — ulei şi tempera



JAROSLAV KRÁL: Familie (1923) — ulei

VÁCLAV RABAS: Peisaj — ulei

RUDOLF KREMLIČKA: Femeie pieptănîndu-se (1923) — ulei

artiştii cehoslovaci aflînd acum noi mijloace de exprimare plastică, de relativ acord cu lumea exterioară. Desigur că expresionismul se manifestă încă puternic, aşa cum rezultă din Deţinuţii, operă pe care Jaroslav Kral (1883—1942) o execută în 1920, cît şi din lucrările lui Josef Capek (1887—1945), una din figurile cele mai reprezentative ale acestei tendinţe. Depăşind faza unui cubism analitic de o extremă austeritate (Marinarul din 1912—1913 [5]), evoluînd spre un expresionism primitivist-infantil (unele din pînzele create în jurul anului 1914, aflate în Galeria Naţională de la Praga), Capek ajunge să realizeze în cele două lucrări expuse recent la « Dalles » (Bărbat cu copil, din 1924 şi Conştiinţă încărcată, din 1926) aproape un manifest al artei expresioniste.

În deceniile al doilea şi al treilea arta cehoslovacă cunoaşte un nou interes faţă de aspectele cotidiene ale vieţii şi faţă de natură, cadrul firesc al activităţii umane. Este epoca de înflorire în arta cehoslovacă a picturii de gen şi a genului peisagistic, concepute într-o viziune de un realism mai nuanţat — nelipsit de o anumită poezie — şi realizate într-o factură cu îndepărtate sau mai apropiate ecouri fauviste, pe linia lucrărilor create în primele două decenii ale secolului nostru de pictorii Antonin Slavicek (1870—1910) şi Jan Preisler (1872—1918), şi de clasicul sculpturii cehe, Jan Stursa (1880—1925). Concomitent cu interesul pentru natură începe să se precizeze şi o nouă preocupare a artiştilor cehoslovaci pentru problemele de acorduri cromatice, de redare a atmosferei şi de sugerare a materiei, probleme care — dincolo de orice semnificaţie literar-filozofică — constituie domeniul propriu-zis de manifestare a picturii, ca gen autonom, capabil să folosească mijloace de exprimare plastică specifice.

În această direcţie credem că putem integra creaţia unor peisagişti ca: Bohumir Dvorsky (n. 1902)—de un colorit, poate, ceva cam strident, Josef Broz (n. 1904)—cu exuberantul său peisaj în roşu, gri şi albastru (Arătură, 1960), sau Vaclav Rabas (1885—1954), din ale cărui lucrări am remarcat — prin « picturalitate » — marele său peisaj din 1929.

Reţinut, sensibil la problemele de valoraţie, Rudolf Kremlička (1886—1932) ne înfăţişează în lucrarea sa din 1923, Femeie pieptănîndu-se, o imagine evocatoare, poetică, obţinută prin delicate tranziţii de la umbră la lumină, în timp ce Familia, pînza din 1923 a lui Jaroslav Kral — menţionat deja prin expresionismul compoziţiei sale din 1920, Deţinuţii — reprezintă cealaltă modalitate artistică a sa, cea a unui constructivism savant, bazat pe un echilibru desăvîrşit al elementelor formale.

Inspiraţi din folclorul literar local şi prelucrînd în mod inteligent unele din motivele bogatului repertoriu de forme al artei populare cehoslovace, Miloş Alexander Bazovsky (n. 1899) şi Ludovit Fulla (n. 1902), au reuşit să le utilizeze în compoziţii de un decorativism ce i-a condus în mod firesc la transpunerea lor în tapiserie [6] şi la alcătuirea, cu ajutorul lor, a unui stil, uşor de recunoscut în orice expoziţie.

Îndată după deceniul al treilea, noi tendinţe artistice îşi fac apariţia şi încep să-şi impună tot mai mult prezenţa în ansamblul creaţiei plastice din Cehoslovacia. O nelinişte pare că se infiltrează în operele celor mai reprezentativi artişti din această ţară, între care amintim, în primul rînd, figura deosebit de interesantă a lui Josef Sima (n. 1891). Dincolo de viziunea suprarealistă în care e concepută compoziţia sa, Spania 1936, apare aici în mod limpede calitatea picturală a acestei lucrări care prin acordurile rafinate de roz, gri şi albastru constituie una din reuşitele expoziţiei de la Bucureşti.

Pe măsură ce evenimentele politico-istorice se precipitau, am asistat în arta cehoslovacă la o intensificare a curentului imaginativ, suprarealist, promovat în timpul războiului îndeosebi în cercul artiştilor făcînd parte din « Grupul 42 », artişti a căror creaţie aminteşte adesea atmosfera apăsătoare, fără speranţă, a romanelor kafkiene. Alături însă de suprarealism, curentele abstracţioniste se impun cu tot mai multă forţă pe firmamentul artei din Cehoslovacia, ajungînd ca în momentul de faţă să deţină o pondere considerabilă în ansamblul creaţiei plastice din această ţară.

Liniile de dezvoltare ale artei cehoslovace par, în ultimii ani, să se îndrepte în trei direcţii principale: cea a « realismului magic », cea a suprarealismului şi cea a abstracţionismului. Prima direcţie e reprezentată prin portretul din 1945 al lui Jan Zrzavy (n. 1890), Fată şezînd, portret realizat într-un fel de pointilism, nu cromatic, ci de valori, de un subtil rafinament.

Tot Zrzavy este şi unul dintre protagoniştii suprarealismului, limita dintre « realismul magic » — ce-şi propune să pună în lumină « valoarea poetică a lumii în care trăim »[7] — şi suprarealism fiind, de altfel, destul de labilă. Alături de el se impun figurile mai tinerilor: Jiri John (n. 1923) Mikulas Medek (n. 1926), Josef Jira (n. 1929), dar mai ales aceea a talentatului artist Františęk Muzika (n. 1900), remarcabil prin felul cum înţelege să folosească elemente de sugestie, şi aceea a lui Ladislav Guderna (n. 1921), al cărui suprarealism ni s-a părut a ţine în mare măsură de literatură.

Abstracţionismul, ale cărui rădăcini pot fi urmărite în Cehoslovacia încă din anii 1911—1912, atunci cînd Fr. Kupka a creat compoziţia Fuga în roşu şi albastru, curent care pe la 1935 a fost susţinut de Františęk Foltyn (n. 1891), este astăzi reprezentat de o serie de pictori dintre cei mai dotaţi, atît din generaţia mai vîrstnică, Josef Istler (n. 1919) şi Bohumir Matal (n. 1922), cît şi de cei mai tineri, ca Pavel Navratil (n. 1933) şi Milan Laluha (n. 1930).

Am regretat însă absenţa tînărului Rudolf Fila (n. 1932) din Bratislava, a cărui apariţie în cadrul expoziţiei de grup « Konfrontacija » ni s-a părut că vesteşte nu numai o natură de o mare profunzime lăuntrică, dar şi o sensibilitate specifică de « pictor », capabilă să transmute simpla culoare brută într-o materie de esenţă quasi-muzicală, calitate ce nu pare să-şi fi găsit pînă în prezent un loc prea important în preocupările pictorilor cehoslovaci.

Expoziţia de pictură contemporană cehoslovacă a prilejuit publicului bucureştean întîlnirea cu o artă mult diferită de cea cu care artiştii români au obişnuit şi educat publicul amator de pictură din ultima jumătate de veac de la noi. Dacă ar fi să căutăm şi în arta românească unele « constante », le-am găsi desigur într-un anumit simţ al măsurii şi al discreţiei, într-un sentiment de împăcare şi de acord cu sine şi cu ceilalţi, în acea « kalophilie » care face ca din multitudinea de aspecte ale vieţii exterioare creatorul să aleagă cu predilecţie pe cele « frumoase » (de aici şi acea aptitudine înnăscută, specifică, pentru culoare). Nu expresie cu orice preţ, ci frumuseţe cu orice preţ pare a fi modalitatea estetică proprie sensibilităţii poporului nostru.

Dincolo de valoarea operelor prezentate, expoziţia de artă contemporană cehoslovacă ni s-a părut deci interesantă şi prin posibilităţile pe care ni le-a oferit de a confrunta două concepţii artistice diferite, concepţii ce depăşesc, credem, cu mult sfera artisticului. Utilitatea unor asemenea confruntări nu poate fi niciodată îndeajuns subliniată, ele contribuind în mod substanţial la precizarea fizionomiei artistice specifice a fiecărui popor.

[5] Renunţînd la orice element sensorial — tabloul e ţinut într-o singură tonalitate de gri abia atins de puţin roşu în dreapta jos — lucrarea lui Capek nu urmăreşte să fie decît pură construcţie, de-o subtilă geometrie.

[6] Marea expoziţie retrospectivă închinată lui Ludovit Fulla, organizată în vara 1966 în frumoasele săli de la Hradcany, a fost în această privinţă concludentă.

[7] După formula lui Jindrich Chalupecky, teoreticianul « Grupului 42 » (vezi articolul: « Le Groupe 42 » de Miroslav Micko, în « Lettres françaises », nr. 995, 19—25 sept. 1963).

«UCIDEREA PRUNCILOR DIN BETLEEM»

de PIETER BRUEGEL cel BĂTRÎN(?)*

TEODOR IONESCU

Am semnalat şi cu alte ocazii, în Tribuna, Contemporanul, Arta Plastică, situaţia precară a cercetărilor de artă universală din muzeele şi colecţiile noastre. Cele cîteva mii de lucrări de pictură şi sculptură — unele de valoare mondială — din proprietatea statului nu sînt suficient studiate. Pentru istoria picturii vechi europene, ţara noastră trece încă drept lipsită de interes deosebit, deşi muzeele româneşti adăpostesc un tezaur preţios. Dar unii specialişti străini îl ignoră sau îl subestimează. Deseori, nici chiar lexicoanele de artă — ca să nu mai vorbim de tratate sau manuale — nu înregistrează operele de mare valoare, recunoscute de majoritatea specialiştilor. Dacă, în trecut, cercetarea lor a fost dificilă — nu constituiau un bun naţional — e de mirare că azi ele nu se bucură de atenţia cuvenită, cu atît mai mult cu cît foarte multe din ele trebuie redefinite. Studiul lor e lăsat numai în grija muzeografilor, aglomeraţi cu sarcini administrative, organizatorice, de conservare şi de educare.

Cazul tabloului Uciderea pruncilor din Betleem, provenit de la Brukenthal şi expus din 1948 la Muzeul Republicii, drept o copie după Pieter Bruegel cel Bătrîn, este concludent în această privinţă.

Achiziţionat de Samuel von Brukenthal în a doua parte a secolului XVIII, din Viena, ca un original semnat de bătrînul Bruegel, el a fost catalogat ca atare pînă la 1901, cînd vin la Sibiu cunoscătorii Karl Voll din München şi Abraham Bredius din Amsterdam. Ei au cercetat peste 1.000 de tablouri în două-trei zile. Voll, cu faima de « spirit hipercritic » — el a negat şi autenticitatea tabloului nostru de Jan van Eyck — a declarat fostului custode, Michael Csaki, că Uciderea pruncilor e « sigur o copie de Brueghel cel Tînăr », dar cînd a publicat o dare de seamă — de altfel, destul de superficială — asupra galeriei sibiene, s-a eschivat să-şi tipărească opinia. Bredius a fost ceva mai circumspect: « Probabil o repetare sau o imitare a bătrînului Bruegel de către tînărul Brueghel ». Csaki, un modest dar harnic profesor de istorie, intimidat de prestigiul acestor savanţi de reputaţie europeană, a clasificat, deci, tabloul ca o copie în catalogul din 1909 — ultimul catalog critic al Brukenthalului — şi de atunci pînă astăzi, pe baza unui examen fugitiv şi a unor simple declaraţii verbale — pare de necrezut — lucrarea contează drept o copie după tabloul din Muzeul de Istoria artei din Viena!

Cercetătorul vienez Theodor von Frimmel, care cunoştea foarte bine lucrarea din Viena, a confirmat însă atribuirea iniţială a tabloului sibian încă de la 1894, cînd a poposit pentru prima oară la Brukenthal, susţinînd chiar că e superior celui vienez (Kleine Galeriestudien, Viena, 1894, p.21). Frimmel şi-a exprimat aceeaşi fermă opinie şi după reexaminarea tabloului vienez: « Nu e chiar cel mai bun, însă unul dintre cele mai bune exemplare dintre replicile aceleiaşi teme. Ar putea să provină din camera de artă a lui Rudolf al II—lea, dacă nu cumva exemplarul rudolfin să fi ajuns, împreună cu colecţia lui Brukenthal, la Sibiu » (sublinierea noastră) — adăugînd cu tîlc: « Pe tabloul din Viena s-a citit acum mulţi ani datarea incompletă MDC (1600), care exclude paternitatea lui Bruegel cel Bătrîn» (Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Leipzig 1899, pp. 473—474). Frimmel revine la 1916, in antithesis cu catalogarea din 1909, menţinîndu-şi opinia formulată cu 22 de ani înainte: « Uciderii pruncilor de la Sibiu nu i se poate nega paternitatea lui Pieter Bruegel cel Bătrîn. Părerile care susţin contrariul au rămas fără temei pînă acum» (Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, vol. III, fasc. IX şi X, noiembrie 1916, p. 136). Reacţia lui Frimmel, semnificativă în sine, e totuşi numai o atitudine, nu o demonstrare.

Opinia lui, începînd imediat după primul război mondial, a fost sau uitată, sau desconsiderată, poate chiar a scăpat din vederea colegilor săi, deşi Frimmel era unul dintre cei mai activi şi experimentaţi — dacă nu competenţi — experţi ai vremii, iar cataloagele muzeului nu au menţionat-o. În schimb, s-a acreditat atribuirea din catalogul lui Csaki de la 1909, în care s-au înregistrat părerile lui Voll şi Bredius. Numai aşa se explică faptul că nici un specialist în opera lui Bruegel nu s-a mai deplasat la Sibiu să verifice dacă tabloul este sau nu corect catalogat.

★

Majoritatea studiilor închinate celebrului artist consemnează şi azi că în România se află doar o copie a tabloului din Viena, iar istoricii noştri, care au examinat tabloul pe îndelete, s-au aliat, fără nici o rezervă, atribuirii menţionate de Csaki (Catalogul Muzeului de Artă al R. P. R., 1956; Studii muzeale, 1957, pp. 79—83, în care, spre stupefacţia noastră, se afirmă că tabloul nu e semnat). « Tabloul din Muzeul Republicii — afirma acad. Oprescu — nu e o operă originală a marelui pictor . . .ci o copie fidelă, lucrată de fiul său cel mare, Pieter, la puţină vreme după moartea artistului. Originalul se află la Viena, provenit din colecţia împăratului Rudolf. Putem să ne încredinţăm în lucrul mîinilor fiului celui mare, instruit special de părintele său tocmai în vederea unei copieri cît mai exacte a operelor sale . . . Carel van Mander, biograful pictorilor din Ţările de Jos, o spune textual: „El (fiul) copiază şi imită foarte frumos lucrările tatălui său"» (Acad. G. Oprescu, Contemporanul, 28.II.1958). Van Mander nu a spus însă textual că tabloul de la Bucureşti este o copie executată de fiul bătrînului maestru. El a afirmat însă ceva mult mai important pentru problema noastră şi anume că Rudolf al II-lea poseda în palatul său din Praga o Ucidere a pruncilor de bătrînul Bruegel, a cărei urmă nu a fost reperată nici azi.

Dar să facem o scurtă confruntare între tablourile din Viena şi Bucureşti, în lumina ultimelor cercetări. Vom aminti că ambele sînt pictate pe lemn de stejar, de dimensiuni apropiate (Viena: 116 × 160 cm; Bucureşti: 114 × 163 cm) şi că sînt semnate, în dreapta jos, cel din Bucureşti cu numele întreg — fără litera «H», aşa cum semna bătrînul — P. BRUEGEL, pe cel din Viena fiind vizibil un rest de iscălitură: BRUEG . . . Să reţinem informaţia furnizată de Frimmel că în secolul trecut tabloul vienez purta data 16 . . , dar trebuie să luăm în considerare şi faptul că bătrînul Bruegel nu a inclus niciodată pe « P » în iscălitura sa, exceptînd un peisaj din tinereţe de la 1553 (fig. 2 în monografia lui F. Grossmann) şi că pe radiografia tabloului din Bucureşti se zăreşte, sub iscălitura vizibilă, un rest de semnătură care se poate citi: . . .HEL. Tabloul din Viena este pictat în ulei. Dar cel din Bucureşti? Toate cataloagele care l-au înregistrat şi articolele care l-au studiat indică tehnica uleiului, ceea ce este inexact, el fiind pictat în tempera, fapt confirmat de colegul Gheorghe Zidaru, şeful Atelierului de restaurare al Muzeului Republicii, şi de D-na Madeleine Hours, şefa Atelierului de restaurare de la Luvru care a examinat recent tabloul, la faţa locului, împreună cu noi.

Atribuirea unui tablou nu e decisă însă numai de iscălitură sau de tehnica în care este executat, ci şi de provenienţa lui. Pe ce se bazează afirmaţia savanţilor vienezi G. Glück şi L. von Baldass că tabloul lor ar proveni din colecţia lui Rudolf al II-lea? Pe textul lui Van Mander şi pe două inventare ale colecţiei lui Rudolf. Iată textul: « . . . O Ucidere a pruncilor din Betleem, în care se văd mai multe reprezentări reale despre care am vorbit, cum o familie încercă să ceară milă pentru un copil de ţăran, pe care unul din soldaţii sanguinari l-a apucat să-l ucidă, lamentaţia şi dezolarea mamelor şi alte acţiuni luate pe viu» (Het Schilderboeck, 1606). Spun inventarele mai mult? « O mare piesă spartă, Uciderea pruncilor din Betleem de Bruegel cel Bătrîn» şi « O ucidere a pruncilor din Betleem» spartă în două bucăţi, de Bruegel cel Bătrîn». Ele nici nu descriu tabloul şi nici nu-i indică, cel puţin, dimensiunile. În ciuda laconismului lor, inventarele ne procură o informaţie care ar putea avea importanţă în detectarea tabloului rudolfin, şi anume că — fiind pictat pe lemn — el se găsea atunci (la 1610 şi 1619) în două bucăţi, datorită probabil descleierii planşetelor. Pe fotografia la razele ultraviolete a tabloului bucureştean se poate vedea clar că, odată, el a fost «spart» în două bucăţi inegale, ceea ce e vizibil chiar şi cu ochiul liber. În această situaţie se află însă şi versiunea vieneză (Cf. adnotaţia lui F. Grossmann la G. Glück, Bruegel Gemälde, p.79).

Ce s-a întîmplat cu tabloul împăratului? Dacă a rămas la Praga, el ar fi putut fi luat de către suedezi, ca pradă de război, la 1648, cînd o bună parte din colecţia pragheză trece în proprietatea reginei Cristina a Suediei. Pe această ipoteză îşi dispută titlul de nobleţe cele două tablouri cu aceeaşi temă, considerate originale, unul din colecţia Descamps — Bruxelles (pictură în tempera pe lemn, transferată pe pînză, 115 × 164,5 cm, semnat dreapta jos P. BRUEGEL), autentificat de Léo van Puyvelde (Un nouveau Massacre des innocents de Pierre Bruegel l'Ancien, Annuaire des musées royaux des Beaux Arts, Bruxelles, 1938, p. 99), celălalt în colecţia reginei Angliei din castelul din Hampton Court (109,2 × 154,9 cm., nesemnat, nedatat) socotit, altădată, drept o copie şi apreciat azi ca un original (F. Grossmann, The Paintings of Brueghel, London, 1952), asupra cărora vom reveni. Dacă însă tabloul rudolfin a rămas la Praga sau la Viena, atunci el trebuie să fie, după premizele de pînă acum, sau cel de la Viena sau cel din Bucureşti.

★

Ne este permis să conchidem că tabloul colecţionat de Brukenthal ar putea să provină din colecţia lui Rudolf al II-lea? Am văzut că Frimmel s-a şi gîndit la această ipoteză. E adevărat că nu avem documente, şi e puţin probabil să apară, arhiva lui Brukenthal fiind distrusă în timpul revoluţiei de la 1848.

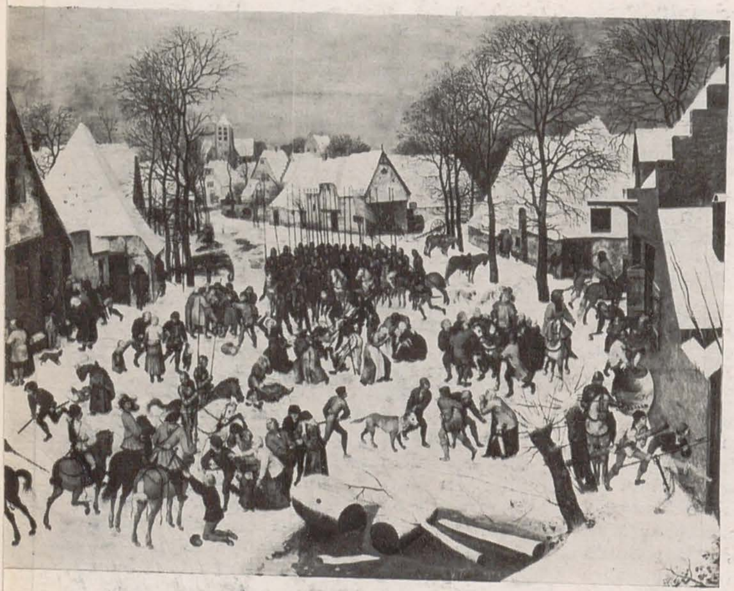
E greu însă să admitem că un tablou de provenienţă imperială şi de un autor atît

---

* Tablou aflat la Muzeul de artă al Republicii.

1,2	4
3	5,6

1. **PIETER BRUEGEL I:** Uciderea pruncilor din Betleem (Muzeul de istoria artei, Viena)
2. **PIETER BRUEGHEL CEL TÎNĂR** (1564—1638): Uciderea pruncilor (Muzeul de artă al Republicii)
3. **PIETER BRUEGHEL CEL TÎNĂR** (1564—1638): Uciderea pruncilor (detaliu) — (Muzeul de artă al Republicii)
4. **PIETER BRUEGEL I:** Uciderea pruncilor din Betleem (detaliu), (Muzeul de istoria artei, Viena)
5. **PIETER BRUEGEL I:** Uciderea pruncilor din Betleem (detaliu), (Muzeul de istoria artei, Viena)
6. **PIETER BRUEGHEL CEL TÎNĂR** (1564—1638): Uciderea pruncilor (detaliu) — (Muzeul de artă al Republicii)



de important să fi ajuns în mîinile negustorilor vienezi, de la care Brukenthal să-l fi cumpărat, cînd știm cît de ahtiată era Maria Tereza după operele de artă. E mai probabil că Brukenthal, agreatul intim al împărătesei, să-l fi primit cadou, pentru serviciile aduse coroanei habsburgice, așa cum bănuim că s-a întîmplat și cu alte tablouri din colecția fostului guvernator al Transilvaniei, printre care și Ecce Homo de Tizian, prezent în colecțiile imperiale pînă la 1735, cînd dispare, pentru ca să reapară la Sibiu, la 1961, cînd a fost reperat. Cazul Uciderii pruncilor este mai enigmatic, fiindcă nu posedăm cel puțin o verigă a lanțului care, plecînd de la Rudolf al II-lea, să ajungă la Sibiu (București), la Viena, la Bruxelles sau la Hampton Court.

Iată ce ne-a comunicat, în această privință, dr. Jaromir Neumann, Directorul Institutului de Teoria și Istoria artei din Praga, cel mai bun cunoscător al istoricului fostei colecții pragheze: « Experiența ne arată că toate presupunerile vor rămîne ipotetice atîta vreme cît istoria tablourilor nu este complet elucidată și cîtă vreme nu am adunat toate verigile care să dea posibilitate unei priviri complete asupra soartei lor. Judecînd după actualele cunoștințe, s-ar putea foarte bine ca toate tablourile să provină din Praga. Deocamdată nu pot să decid la care dintre ele această posibilitate e mai probabilă ».

În ultimă instanță — dincolo de semnătură, de argumentele filologice și istorice sau de studiul morfologic — atribuirea unui tablou este hotărîtă de critica stilului iar, în cazul special al discriminării unui original de o copie se apelează la analiza chimică și spectrală. Or, în această privință, tabloul vienez este condamnat de critica modernă fără drept de apel. Contra autenticității sale s-a pronunțat, aliindu-se lui Frimmel, o serie întreagă de cei mai buni și probi experți, ca H. Hymans, J.M. Friedländer, E. Michel, Ch. de Tolnay, L. van Puyvelde, G. Jedlincka, F. Grossmann. Iată ce a scris Friedländer: « Printre toate tablourile recunoscute ale maestrului, Uciderea pruncilor atrage atenția prin desenul nedecis și prin coloritul slab, în așa grad încît nu pot să-mi rețin îndoielile asupra autenticității » (Pieter Bruegel, 1921, p.102), — sau Tolnay: « desenul personajelor e foarte nehotărît, culorile par palide, fără strălucire » (Pierre Bruegel l'Ancien, 1936, p. 81). Iar Grossmann, cu șase ani înaintea publicării articolului acad. G.Oprescu, afirmă: « Fotografiile la razele X relevă în mod definitiv că Bruegel nu prea a avut o mare contribuție la executare, cu toate că unele părți, în special acelea care arată pentimenti, permit concluzia că tabloul a fost pictat în atelierul lui Bruegel și în parte retușat de el » (op. cit.). Față de aceste atacuri repetate, însuși catalogul muzeului vienez din 1963 recunoaște că « Autenticitatea tabloului e viu discutată (p. 19) », dar nu renunță la atribuirea, fără nici o rezervă, lui Bruegel cel Bătrîn, menționînd că la Sibiu se află doar o copie.

Tabloul din București nu este o « copie fidelă » după « originalul » vienez, cum s-a scris, ci o variantă a lui. Detaliile din extremitatea stîngă a tabloului nostru (femeia urmărită de călăreț, copacul etc.) nu sînt pictate în întregime, iar cele din extremitatea dreaptă (gardul, zidurile, coșurile de pe acoperiș) au porțiuni suplimentare față de tabloul vienez. Alte personaje, de lîngă biserica din fund, diferă de asemenea. Cerul e mai înalt în ultimul tablou, și pe el nu zboară cele două sugestive rațe sălbatice ca în tabloul bucureștean. Ele nu figurează în nici unul din cele 15 tablouri considerate, pe drept, copii, ci numai în cele din București, Bruxelles și Hampton Court. De altfel, tabloul nostru are raporturi strînse și cu cel din Hampton Court asupra cărora nu mai insistăm. Reamintim însă că în această versiune copiii au fost repictați și transformați în animale, păsări sau flori, repictări nici pînă azi eliminate.

Pe ce bază s-a afirmat că el ar fi fost executat de tînărul Brueghel « la puțină vreme după moartea artistului» și că fiul ar fi fost instruit de tatăl său să-i copieze operele, cînd se știe că la moartea lui P. Bruegel I (1569), fiul său avea numai cinci ani? Dacă-l comparăm cu micul Peisaj de iarnă de la București (luat și el de la Brukenthal), într-adevăr o copie, semnată și datată 1631 de fiu, după originalul tatălui din Colecția Delporte — Bruxelles, observăm cu ușurință marea diferență dintre coloritul palid și pestriț și factura cu strălucire de smalț a peisajului și coloritul viu, tranșant și unitar și factura energică din Uciderea pruncilor. Cercetările noastre de aici au pornit precum și de la examinarea unor macrofotografii și radiografii pentru o « autopsie » a picturii (și la această cercetare s-a raliat colega Carmen Răchițeanu de la Galeria universală a Muzeului bucureștean, care s-a îngrijit de executarea documentării fotografice și care pregătește un studiu radiografic). La vederea fotografiilor, d-na M. Hours ne-a declarat că ele corespund, în mare parte, cu radiografiile după tablourile autentice ale bătrînului Bruegel, încît ar putea echivala cu a doua semnătură a lucrării.

★

Tabloul trebuie examinat în afară de orice schemă aprioricä. Informația este o piatră de mormînt, nota Berenson în jurnalul său intim, dar cunoașterea este un copac într-un golf, iar Tudor Vianu spunea că efortul descifrării valorilor e mai prețios decît cel al stocării de informații, istoria artei fiind o selecție și nu un inventar. Nu e semnificativ, în această privință, că acad. G. Oprescu, furat de frumusețea intrinsecă a tabloului, a scris tot timpul despre el ca și cînd s-ar fi aflat în fața originalului? În ciuda faptului că l-a considerat o copie după cel vienez, nu are să-i reproșeze absolut nici o slăbiciune. Dimpotrivă! « Totul e desenat cu rară perfecțiune. Un strat gros de zăpadă magistral pictată . . . Rar o vedere de iarnă a fost mai convingător, mai admirabil pictată chiar și de acest specialist al peisajelor hibernale ».

Dar rareori o copie — fie ea oricît de excelentă — s-a bucurat din partea unui istoric de artă, cu ochiul educat în marile muzee ale Europei, de atari superlative, rezervate de obicei capodoperelor. Putem aduce însă același elogiu entuziast și micului peisaj de la București semnat de Brueghel cel Tînăr? Categoric, nu! Acest Breughel « al Infernului » s-a dovedit a fi un simplu epigon al tatălui său. Faima sa de a fi copiat tablourile bătrînului ne pare azi dubioasă căci făcuse o adevărată industrie din această îndeletnicire, iscălind, uneori, în fals pe tatăl său.

Concentrarea formelor din Uciderea pruncilor, armonia coloritului, finețea valorilor, precizia a numeroase detalii, libertatea penselui față de conturul desenului, vizibil pe alocuri, pledează puternic în favoarea paternității bătrînului maestru. Aceeași opinie o împărtășește și Ion Frunzetti.

Să fie atunci tabloul nostru originalul căutat? Să nu forțăm lucrurile, dată fiind existența a încă două exemplare care-și dispută acest titlu, cu atît mai mult cu cît factura unor detalii de peisaj mi se pare mai dură, iar modelajul fețelor, și în special al mîinilor, mai expeditiv decît în lucrările autentice. Este el superior tabloului din Viena? În orice caz, nu e mai slab. Noi îl considerăm mai bun și decît versiunea din Bruxelles, pe care am examinat-o de curînd, cu ocazia unui voiaj în Belgia. Dr. J. Neumann e de aceeași părere: « Tabloul dvs. este, într-adevăr, o piesă de foarte înaltă calitate, care cu siguranță se apropie mult de P. Bruegel cel Bătrîn. Îl apreciez mai bun decît, spre exemplu, tabloul din Bruxelles. Versiunea din Hampton Court poate să treacă drept mult mai plină de calitate, cu toate că starea de conservare nu e prea bună. De acord cu Grossmann, eu o iau drept original. În orice caz, aș vrea să văd remarcabilul dvs. tablou și să-l studiez mai mult. Opera merită — și o surpriză nu este exclusă ».

Iată, însă, ce ne-a răspuns dl. dr. F. Grossmann, Directorul Galeriei de Artă din Manchester, considerat cel mai bun cunoscător de azi al operei lui Bruegel, care nu cunoștea tabloul nostru: « Versiunea dv. e foarte bună, mai bună decît e cazul, în mod obișnuit, la P. Breughel II. Tablourile din Hampton Court, Viena și Sibiu sînt, în mod sigur, cele mai bune versiuni pe care le cunosc » (sublinierea noastră).

Desigur că, fiind vorba de o figură centrală din istoria artei universale și de unul dintre cele mai vestite, dar și controversate tablouri din creația lui Bruegel, nu ne îndoim că se va renunța la imobilismul de pînă acum și se va ocaziona o confruntare decisivă a tabloului din București cu cele din Viena și Hampton Court, cum a fost, de exemplu, marea expoziție « Secolul lui Bruegel », deschisă la Bruxelles acum trei ani. Pînă atunci propunem să fie înlocuită eticheta categorică « După Bruegel cel Bătrîn » cu alta pe care să fie trecut, după numele gloriosului maestru, un semn de întrebare, suficientă dovadă a scrupulului metodologic, sau să se indice că nu e vorba de o simplă copie, ci de cel puțin o replică de atelier.

COLECȚIA ENZO PAGANI

GABRIELA MANOLE-ADOC

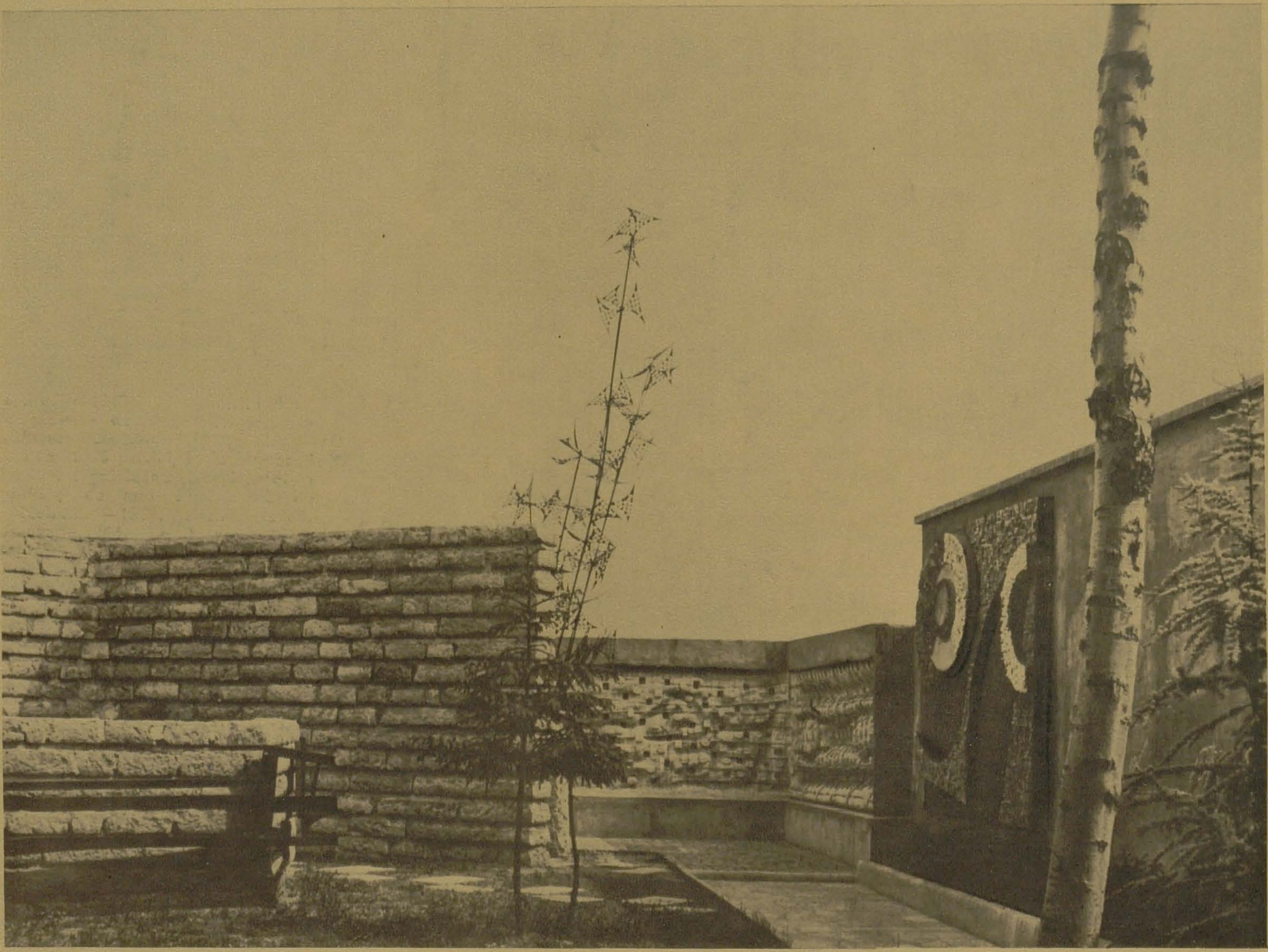
FERNAND LÉGER: Mozaic

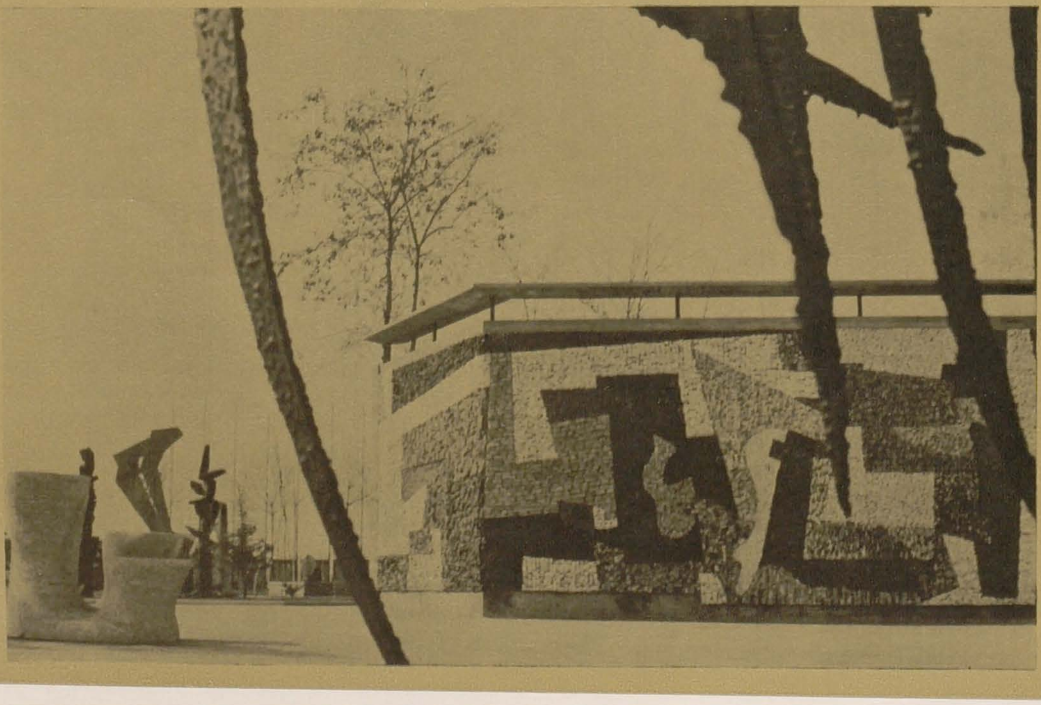
Pornind din Milano pe șoseaua națională ce duce în nord, spre Alpi, la o distanță de vreo treizeci de kilometri, între Legnano și Castelanza, un mare amator de artă, el însuși artist, a avut ideea de a crea, pe o suprafață de trei hectare și jumătate, un muzeu de artă modernă în aer liber. Organizat în colaborare cu Studioul de arhitectură Paccagnini e Bianchi din Milano, muzeul, ca să ajungă la înfățișarea lui de azi, a acaparat, timp de vreo zece ani, preocupările, energia și activitatea lui Enzo Pagani.

O alee pietruită te conduce în această originală așezare, al cărei modul arhitectonic îl constituie hexagonul. Alte numeroase alei, ramificîndu-se și întretăindu-se, închid, înconjurîndu-le, mari suprafețe hexagonale plantate cu iarbă sau pavate. În această vastă arhitectură de grădină desfășurată geometric, sînt expuse într-o logică și riguroasă amplasare, sub cerul liber, sculpturi și monumentale mozaicuri din diferite materiale și de diferite dimensiuni, realizate de artiști din toată lumea, printre care se numără nume consacrate în arta contemporană: Fernand Léger, Arnold, Tavernari, Hans Richter, André Bloc, Arp, Fuke Yasuo, Malevici, Haruhiko Yasuda etc. etc.

Într-un hexagon de verdeață, se desfășoară în spațiu o sculptură de vreo zece metri lungime — căreia i-aș spune mai degrabă obiect tectonic — a lui Amilcare Rambelli, realizată din ciment

ENZO PAGANI: Zborul fluturelui — sculptură în fier





HANS RICHTER: Mozaic

ANDRÉ BLOC: Sculptură — marmură

negru şi amintind forma unei ciudate nave proiectate în spaţiul grădinii. Într-un alt hexagon se înalţă un impresionant mozaic figurativ, executat după proiectul original al lui Fernand Léger, din sticlă de murano de culori dense şi opace — alb, roşu, albastru — fascinant strălucitoare în conturele lor negre.

Am admirat mult o sculptură aeriană din metal a lui Enzo Pagani, sugerînd titlul pe care autorul l-a dat operei: Zborul fluturilor.

Mozaicul, gresia, cimentul, piatra artificială, fierul şi oţelul inoxidabil, această varietate de materiale din care sînt elaborate lucrări foarte diferite ca concepţie, e însufleţită, în cadrul natural— cu peluze şi vegetaţie arborescentă — de talentul şi priceperea artiştilor. Viziunea modernă unifică stilistic ansamblul căruia modulul arhitectonic al hexagonului îi imprimă un logic şi reconfortant ritm decorativ. Acest spaţiu, străjuit de lucrări de artă, constituie în acelaşi timp scena deschisă a unui teatru, destinat, evident, spectacolelor în aer liber. În subsolul terenului au fost săpate galerii pentru deplasarea artiştilor care apar în diferite colţuri ale originalei scene. Spectatorul vizionează reprezentaţia dintr-o tribună special amenajată. În subsolul tribunei sînt orînduite ateliere unde lucrează artiştii invitaţi de Enzo Pagani. Amfitrionul le asigură condiţii optime de lucru, impunîndu-le doar cîteva clauze: să creeze la faţa locului, să ţină seama de profilul muzeului şi de elementele naturale înconjurătoare şi, desigur, să aducă « ceva » nou în lucrările pe care le execută. Pagani stimulează, astfel, o întîlnire pe viu a curentelor şi tendinţelor din arta modernă, fără nici o limită în ceea ce priveşte mijloacele de expresie. Aici am întîlnit doi sculptori japonezi cioplind un imens trunchi de nuc. Lucrările noi sînt prezentate într-un spaţiu anume destinat, constituind ceea ce Enzo Pagani numeşte expoziţia permanentă a colecţiei sale.

Acolo, în acea atmosferă stimulatoare, m-am gîndit la grădinile şi parcurile noastre, care, prin strădania şi competenţa edililor şi artiştilor, ar putea deveni, cu adevărat, tot atîtea « colecţii » de artă în natură.

Părăsind muzeul lui Enzo Pagani şi reintrînd pe itinerariile cetăţilor de artă am înţeles că iniţiativa acestuia continuă, într-un fel, bogatele tradiţii ale culturii Italiei.

ION GHEORGHIU

• Pictor. Născut în 1929, în București.

• Studii: 1948-1954 — Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București.

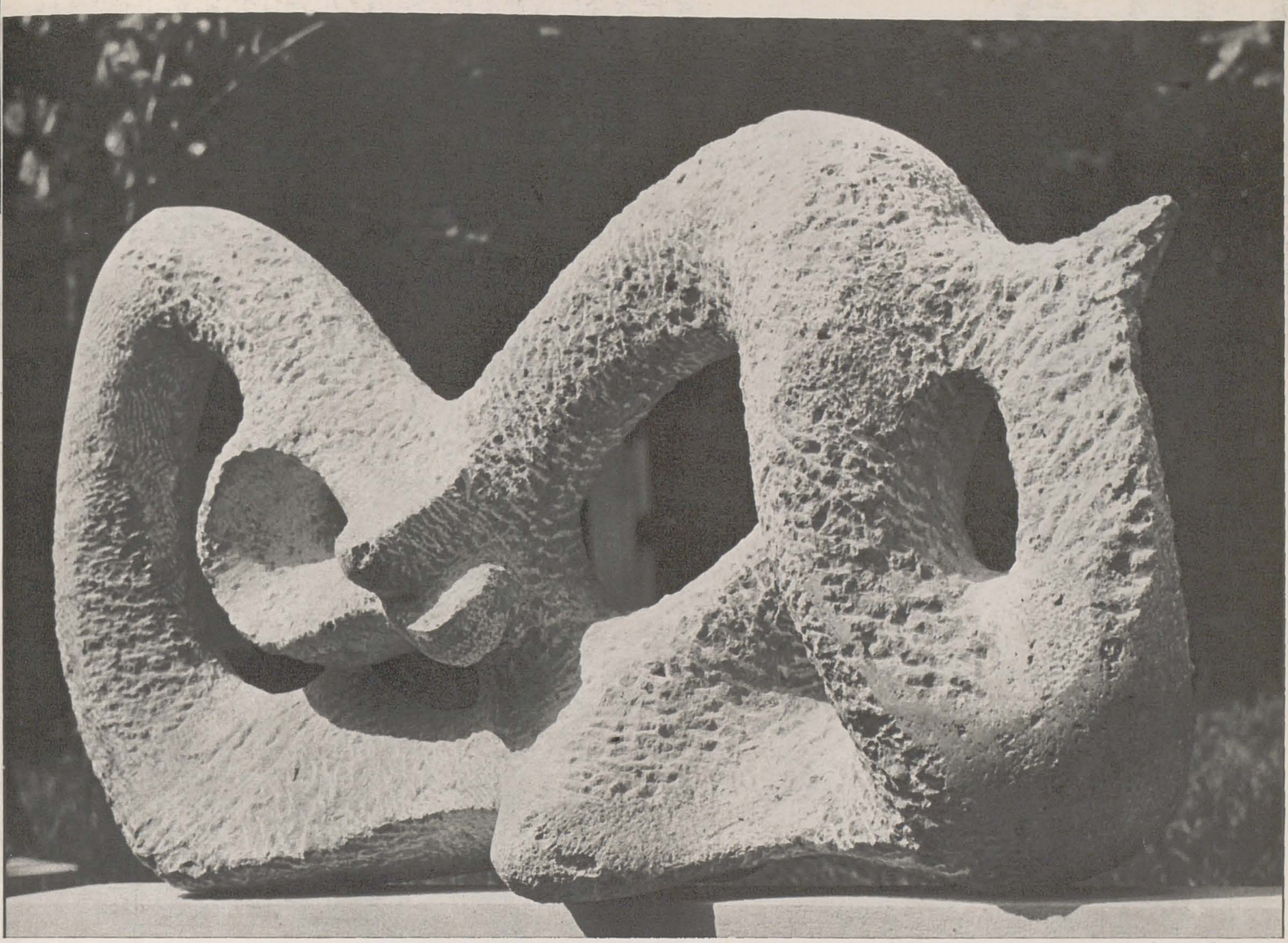
• Din 1956 participă la expoziții colective, republicane și regionale, la expozițiile de artă românească de la Helsinki — 1960, Berlin — 1962, Moscova — 1964, Le Hâvre — 1965, precum și la unele expoziții internaționale: Expoziția țărilor socialiste — (Moscova, 1958), Bienala tinerilor artiști (Paris, 1963).

• 1966 — expoziție personală la Paris (Galerie Lambert).

ION GHEORGHIU: Grădini — ulei

ION GHEORGHIU: Grădini — ulei

ION GHEORGHIU: Grădini — ulei

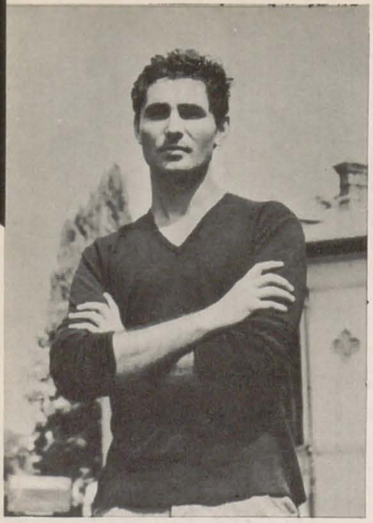


VASILE GORDUZ: Înotătoare — piatră

VASILE GORDUZ: Pace — piatră

VASILE GORDUZ

• Sculptor. Născut în 1933 la Trifeşti.
• Studii: 1954-1961 — Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din Bucureşti, sub îndrumarea profesorului Boris Caragea.
• Din 1957 participă la expoziţiile republicane şi regionale.



MIHAI OLOS

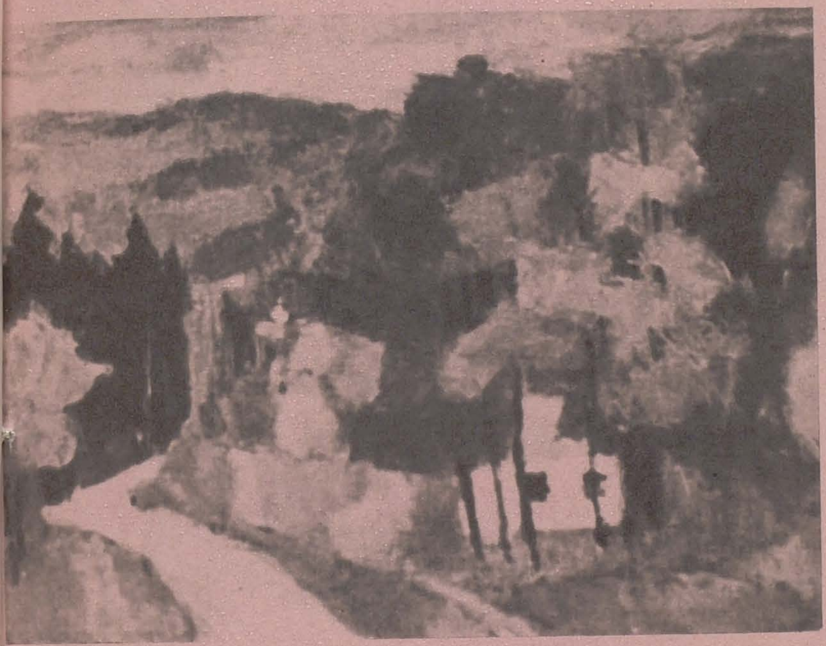
• Pictor. Sculptor. Poet. Născut în 1940, în Ariniş, regiunea Maramureş.
• Studii: 1960-1963 – Facultatea de arte plastice a Institutului Pedagogic din Cluj.
• Din 1962 participă la diferite expoziţii colective şi la regionalele maramureşene (cu lucrări de pictură şi sculptură).
• 1965: prima expoziţie personală la Baia Mare.
• 1966: expoziţii personale la Baia Mare şi Borşa.
• 1958—1967: publică versuri în Tribuna, Familia, Luceafărul, Pentru Socialism.

MIHAI OLOS: Maternitate — pictură pe lemn

MIHAI OLOS: Eres — pictură pe lemn

JUSTINA POPESCU: Casa din vale — ulei

TIBERIU KRAUSZ: Acoperişuri — ulei



JUSTINA POPESCU

Deşi la prima impresie ansamblul prezentat de Justina Popescu vădea un anumit nivel valabil de meşteşug, inegalitatea mi s-a părut, în cele din urmă, mai caracteristică. Într-adevăr, există cursivitate în pictura ei, şi, îndeobşte, o justă — poate chiar prea justă — punere în pagină, iar fluenţele cromatice, ca să zicem aşa, picturalitatea generală, post-impresionistă, captează. Există şi sonorităţi mai surde, cu preţioase efecte de pastel — cele mai convingătoare ale expoziţiei — în care se face simţită însă lipsa unei serioase asimilări a marilor valori.

În *Flori*, acordul albăstrui-gri-portocaliu-roz pal rămîne de o foarte discutabilă fineţe, iar gestul mîinilor din *Portretul lui L.D.* insuficient rezolvat, cu toate că ansamblul are prospeţime şi chiar savoare.

Rafinamentele de cromatică clară şi dansantă, gen Ciucurencu, ar putea — la un nivel de mai susţinută adîncire — aera viziunea şi maturiza plastic meşteşugul. În micul tablou supranumit *Flori ruginii* găsim o preţioasă frăgezime în care accentele lirice, simple, « cîntă » frumos, tinereşte, deşi masele de gri-galben din primul plan (stînga) sînt de un confuz supărător.

Viziunea mai gravă din *Flori deschise* şi din *Toamna tîrzie* duc mai departe drumuri mai vechi ale pictoriţei, în care sonorităţi şi mai surde, cu mase de culoare fără relief, izbutesc o anumită nobleţe decorativă.

Temerităţile din peisajul *Spre hidrocentrala Argeş*, cu cerul de un violaceu sumbru, cam « oniric », rămîn, am spune, pe plan exclamativ.

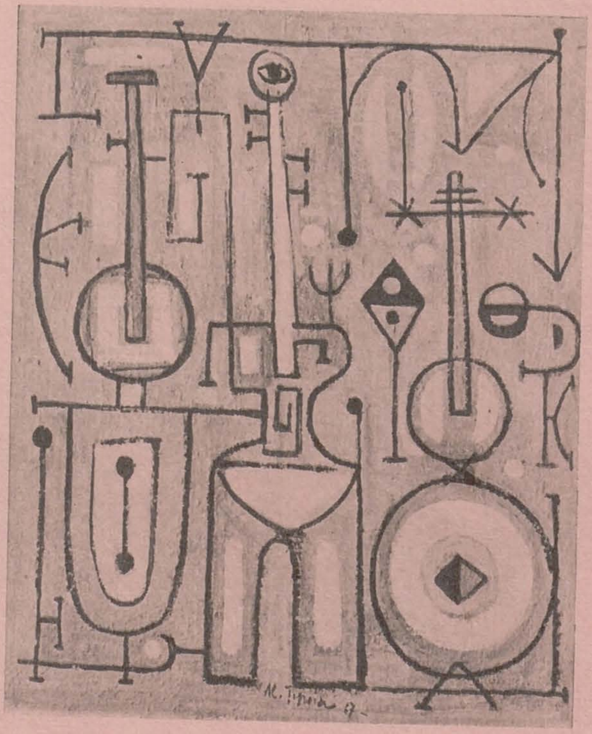
Justina Popescu, una din puţinele eleve preţuite ale subtilului (uneori exsanguu) Francisc Şirato, a avut rara decenţă de a nu face decît tîrziu această primă expoziţie personală. Există deci un fond de bun simţ şi de onestitate. A culege însă din « floare în floare » sucuri preţioase, nu asigură substanţa creatoare. Dincolo de fervoare, e necesară o susţinută tenacitate în asimilarea personală.

TIBERIU KRAUSZ

Expoziţia pictorului Tiberiu Krausz avea un caracter destul de unitar. Artistul rămîne însă mai ales desenator, pentru că « nu prea vede » culoarea. O gingaşă problemă se pune chiar în actuala expoziţie — de un figurativ « stilizat », în cadre de valabilitate modernă, — în legătură cu « tonurile » care sînt de un « tern » excesiv.

Dar mai mult decît atît, o asemenea expoziţie ridică problema foarte complexă a tainicelor deosebiri — foarte greu delimitabile — dintre sinceritatea umană şi sinceritatea propriu-zis estetică, chezăşie a creaţiei artistice autentice. Căci expoziţia Tiberiu Krausz respiră, ni se pare nouă, o anumită onestitate de meşteşug care garantează o anumită sinceritate umană. Dar se realizează oare şi sinceritatea estetică de care vorbeam mai sus? Este sigur că în actuala viziune nu există artificii propriu-zise. « Stilizarea », cu oarecare substrat decorativ, nu însă totdeauna convingător, izbuteşte să depăşească naturalismele fotografice de odinioară, oricît de bine . . . intenţionate. Părăsirea lor poate fi urmărită cu simpatie. Dar cu condiţia ca pictorul să încerce a-şi da seama că sîrguinţa e departe de a fi îndestulătoare în creaţie. Astfel, *Fata cu vioara* vădeşte — deşi construcţia nu e lipsită de interes, rămînînd însă frustă — resturi de sentimentalitate. Acestea nu pot înlocui, în nici un fel, adevărata sensibilitate. Sursele de viziune şi stilizare, probabil budapestano-nordice, chiar dacă sugerează vagi puncte de plecare « modiglianeşti », ca în portretul *Aina*, rămîn şi

ALEXANDRU ȚIPOIA: Amplificare — ulei
MIHAI ONOFREI: Uimire — piatră



ele relativ fruste, ca și cromatica *Florilor din ulcică* pe fond albastru.

« Confruntarea cu un crez », de care vorbește oarecum ditirambic prefața, nu trebuie să altereze onesta modestie a pictorului; numai aceasta dovedește că ar putea evolua fecund, însușindu-și o mai complexă și mai sensibilă cultură plastică. Nu este suficient să fugi de mode la « zi », pentru a creea autentice valori artistice.

ION GRIGORE

Foarte tînărul Ion Grigore vădește, în afara realelor daruri de desenator, o unitate de viziune decorativă surprinzătoare ca siguranță de meșteșug. Se știe însă că « îndoielile », șovăirile chiar, pot apare mult mai tîrziu și că spontaneitatea de asimilare organică este caracteristică anumitor talente precoce.

Aci însă nu găsim facilități de cursivitate superficială. Nicăieri nu există ieftinătăți de viziune compensate de false ingeniozități. Descoperim un fel de gravitate nativă care se transpune în chip firesc într-un secret hieratism de iconografie autohtonă fără servituți ambigui. Accentul de umanitate, de trăire și vibrație estetică sînt sincere și lipsite de orice ostentație.

Există și inegalități de nivel artistic, de pildă în *Fiicele pămîntului meu*, panou mare, în tonalități sumbre, de ocruri surde nisipoase. Ansamblul încearcă să împletească stilizări de corp uman cu stilizări vegetale. Dar sublinierea, excesul de « atmosferă » simbolic-rituală, excesul de hieratizare și deformare — a mîinilor, de pildă — fac ansamblul pictural mai puțin convingător.

De un discutabil nivel de gust ni se pare și *Fetița din poveste*, cu vibrații de roșu arbitrare și naive, sau *Omagiu* unui voievod (într-un ansamblu, de recuzită scenică, sumar improvizat), ori fragmentele de circumferințe roșii deasupra caselor, din *Peisaj bucovinean*.

Dimpotrivă, *Jocul caprei*, bine studiat, deși mai puțin « spontan », indică un drum prețios. Cromatismele de cretă ale zăpezii valorifică pictural, în cadrele unui pitoresc vestimentar (încă discutabil, dar nefacil), ritmica, mișcarea și atmosfera ce se susțin reciproc. Pe același drum se situează și lucrarea *Femei cu ulcioare*, mai sobră, deși personajele ar fi necesitat, poate, mai mult studiu.

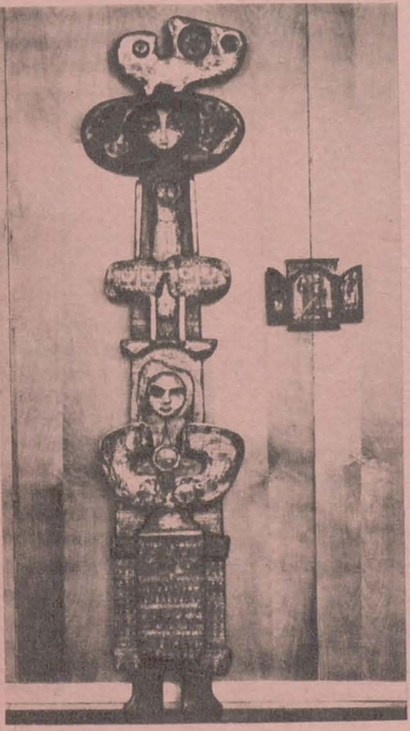
Tînărul artist pare pîndit doar de primejdia unui anumit hieratism iconografic. Acesta, subliniind excesiv atitudini firești de viață, poate duce la manierisme. În *Țărănci cu maramă*, de pildă, ritmica mîinilor, cu gestul lor de a susține marama, nu e prea departe de a evoca vechi imagini de ofrandă mistică, milenar omagiu adus pruncului biblic. Căci plastic, și în *Idilă*, nu sîntem prea departe de o hieratizare manieristă. Din fericire însă, vigoarea talentului și vibrația sensibilității nu îngăduie, în imaginile izbutite, asemenea alunecări.

N. ARGINTESCU-AMZA

ALEXANDRU ȚIPOIA

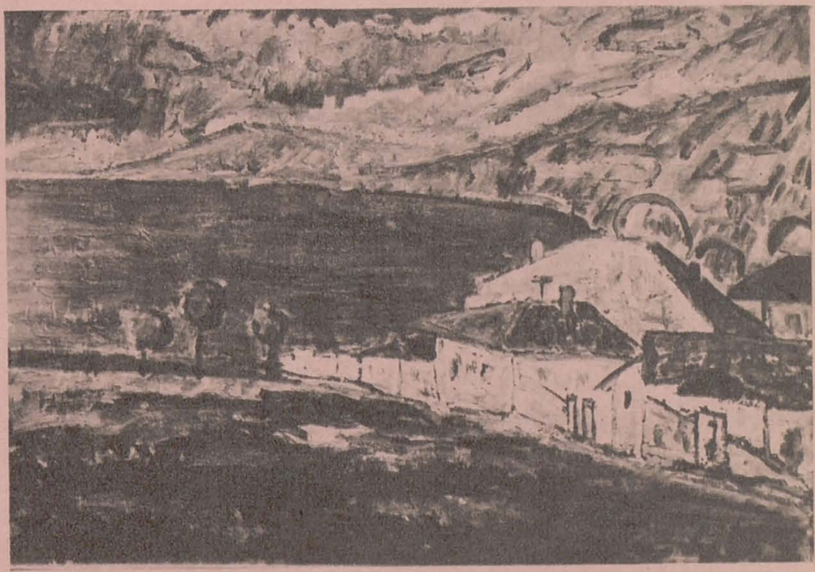
Pictorul Alexandru Țipoia a realizat o suită de compoziții în care instrumentele muzicale s-au substituit personajelor. Compozițiile sînt susținute de arhitectura riguroasă, geometrizantă, a instrumentelor. Cadrul cromatic în care sînt plasate este de o rară simplitate, sugerînd spații vaste, de o muzicalitate vibrantă.

Rod al unor elaborări, în care năzuința spre echilibru ocupă primul loc, arta lui Alexandru Țipoia se menține la aceleași preocupări pe care i le cunoaștem de multă vreme. Pe lîngă cele 19 picturi și 10 lucrări de grafică cuprinse în



VICTORIA NOLLA SĂVULESCU: Maternitate — lemn pictat; Voievodul (triptic) — pictură pe lemn

LEONARD SLAVU: Peisaj — ulei



ultima sa expoziție (Galeriile de artă din calea Victoriei), Alexandru Ţipoia a mai prezentat şi patru sculpturi.

MIHAI ONOFREI

Expoziția lui Mihai Onofrei, (galeriile din Bd. N. Bălcescu) a avut un caracter retrospectiv. Ansamblul lucrărilor a înfăţişat principalele etape ale evoluţiei artistului, dominate de o consecventă aspirație spre echilibru. Indiferent dacă modelarea este mai liberă, mai spontană, sau dacă urmăreşte senzorialitatea formelor, ori dacă lucrările sînt împlinite într-o viziune de accentuată spiritualizare, ca de pildă în *Portrete*, caracterizate printr-o împletire de grație şi solemnitate, sculptura lui Mihai Onofrei se remarcă printr-o tendință spre esenţializare.

În opera sa nu lipseşte însă nici viziunea frustă a vieţii. Un asemenea pretext îl oferă grupul *Adam şi Eva izgoniţi din rai*.

Un stil arhaizant foloseşte autorul în sculptura *Uimire*, lucrare pătrunsă de sentimentul revelării unei lumi neobişnuite.

Cu un registru afectiv destul de variat, Mihai Onofrei este o prezenţă activă în arta noastră.

VICTORIA NOLLA SĂVULESCU

Cele 37 de lucrări de artă decorativă, expuse la galeriile Fondului plastic din Bd. N. Bălcescu de Victoria Nolla Săvulescu, pornesc de la datele artei populare. Artista se străduieşte să-şi gasească un drum propriu.

În viziunea Victoriei Săvulescu stăruie amintirea vechilor mobile împodobite şi a icoanelor pe lemn, cu elementele lor de basm şi simboluri poetice. Sugerarea patinei lăsată de scurgerea timpului măreşte farmecul acestor creaţii.

LEONARD SLAVU

Expoziția de pictură a lui Leonard Slavu ne-a arătat un artist sîrguincios. Slavu izbuteşte în unele lucrări *(Peisaj oltenesc, Muzeul revoluționar Bulgaria etc.)*, să realizeze echilibrul compoziţional cu ajutorul suprafeţelor largi.

În expoziţia din sala Clubului sindicatelor sanitare, autorul a acordat prioritate numerică peisajelor, fără să apeleze la soluţii compoziţionale prea diverse: redarea jocului capricios al formelor naturale *(Casa părintească)*, îngemănarea grupului de clădiri, din primul plan, cu întinderea orizontului marin *(Case la Balcic)* sau ritmica liniilor orizontale şi a celor verticale *(Termocentrală)*. Portretele, dintre care unele sînt sugestiv paginate, *(Tînără studentă)* de pildă, ne revelează, ca de altfel ansamblul expoziţiei, un meşteşug onest,

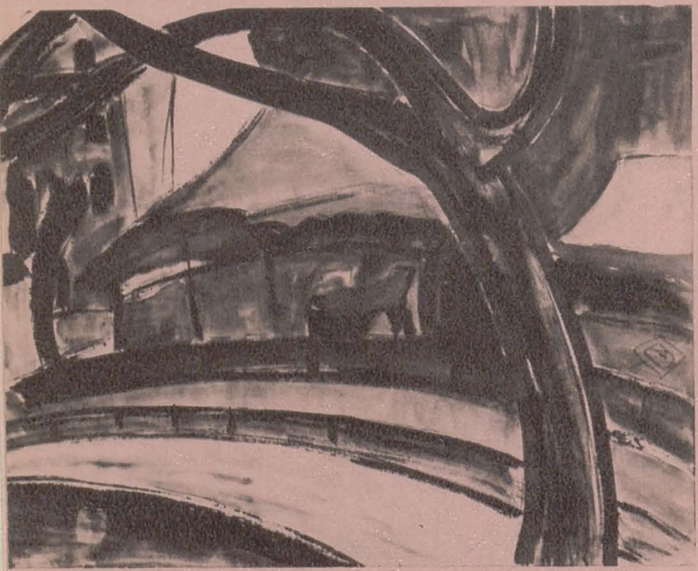
ALEXANDRU TOHĂNEANU

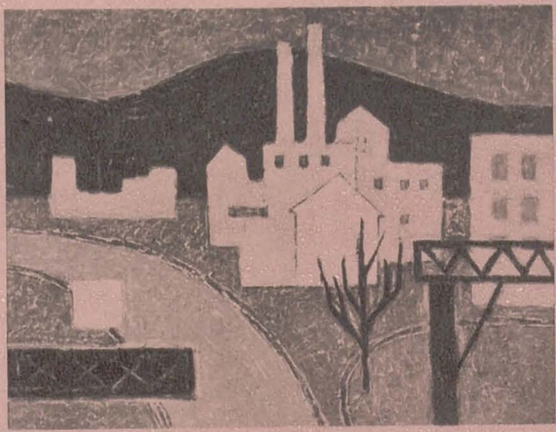
NICOLAE BARCAN

În expoziţia lui Nicolae Barcan (Galeriile de artă — Sibiu), peisajele industriale s-au remarcat prin simplitatea şi rigoarea construcţiei compoziţionale. Geometria şi ritmica elementelor arhitecturale se înscriu judicios în desfăşurarea generoasă a liniilor unduioase ale dealurilor, imprimînd imaginii o notă de monumental. Peisajele rustice *(Ogoare sub munte)* sînt predominate de curbe largi ce răspund unor delimitări clare de planuri concepute simplu, în armonii sobre, riguros studiate. Tendinţa spre o viziune decorativ-monumentală apare ca o preocupare majoră a artistului.

GHEORGHE COSMA

IULIA HĂLĂUCESCU: Toamnă — acuarelă





NICOLAE BARCAN: Peisaj industrial, Sibiu — ulei

FERDINAND MAZANEK: Arhitectură — xilogravură

IULIA HĂLĂUCESCU

La Iulia Hălăucescu liniile au devenit mai suple, culorile mai transparente, spaţiile surprinzător de largi şi de clare, creînd o atmosferă de d stincţie şi elevaţie (expoziţia de acuarele — Iaşi). Am remarcat predilecţia pentru grandios, folosirea planurilor compoziţionale rezumative, pline de dinamism, ca şi orientarea ascensională a compoziţiilor *(Castelul Huniazilor, În Munţii Neamţului, Uliţă cu trepte, Pe malul lacului Bicaz)*. Lumina a invadat imaginea *(Vase pescăreşti, Han vechi)*, imprimînd, mai ales portretelor, care ne-au apărut ca nişte făpturi de vis, o notă de spiritualitate. Ne-au atras atenţia şi unele ilustraţii la poeziile lui Blaga, ca de pildă *Fum căzut*.

GEORGE POPA

ANTAL FORRÓ

Ansamblul lucrărilor prezentate de Antal Forró în expoziţia de la Galeriile de artă din Cluj ilustrează preocupările pictorului pentru peisaj (în special cel montan) şi portret. Peisajele, solid construite, beneficiază de o viziune simplificată. Imaginea se încheagă unitar, sugerează continuarea priveliştii dincolo de cadru şi surprinde specificul locului. În portret artistul construieşte de asemenea în forme mari şi, aş spune, sumare. Cromatica este sensibilă, rafinată. Este o pictură ce se impune prin sinceritatea şi profunzimea sentimentelor exprimate.

ILEANA E. SZABÓ

FERDINAND MAZANEK

Ferdinand Mazanek ne-a evocat prin xilogravurile sale (Galeriile de artă — Sibiu) poezia peisajelor cu monumente medievale transilvănene şi, îndeosebi, a celor sibiene (ciclul de gravuri « Sibiul vechi » — *Scara turnului, Casa blănarilor, Turnul sfatului*), ca şi monumentalitatea noilor construcţii industriale *(Baraje, Industrie, Arhitectură, Tehnică)*.

Gravor priceput, Mazanek utilizează un limbaj sobru, convingător, redus la ritmul alb-negru al liniilor. Un efort de decantare, de aerare a suprafeţelor ar favoriza intenţiile artistului de a adînci semnificaţia simbolică cu care vrea să-şi investească unele din lucrări.

GH. C.

VALENTINA BOŞTINĂ

Prima expoziţie a Valentinei Boştină (Galeriile de Artă din Baia Mare) a constituit o serioasă afirmare pentru posibilităţile unui debutant. Artista încearcă încă în diverse direcţii, urmărind volumetria plină de vitalitate a nudurilor, expresivitatea unor figuri umane tipice sau, uneori, numai efecte de material. Ciopleşte în piatră singură, mînuind dalta cu forţă şi siguranţă bărbătească, fără a altera prin aceasta graţia ce-i subliniază, în general, lucrările. Am reţinut rotunjimile unor forme amintind viziunea lui Medrea (grupul *Prietene* şi compoziţia *Fripta* — ambele în piatră). O senzualitate mai puţin transparentă am remarcat în cele trei torsuri de femeie, lucrări în materiale dure, diferite ca granulaţie şi culoare. Două lucrări în lemn, compoziţiile decorative *Confidente* şi *Maternitate*, surprindeau prin dezinvoltura cu care artista tratează fibra.

Mai puţin limpezi, desenele în tuş vădesc o nesiguranţă în intenţii. Jocul dinamic al personajelor abia conturate apare fie geometrizat, fie deformat de căutări de expresie, în figuri liniare nervoase, abia stăpînite.

MIRCEA GROZDEA

INCZE ŞTEFAN: Topirea zăpezii — ulei

INFORMAŢII

Între 22 august şi 15 septembrie a.c., la Galeriile de artă din *Timişoara* a fost deschisă o expoziţie de grup, cuprinzînd 22 lucrări de pictură, sculptură şi grafică, semnate de: Traian Bona, Lidia Ciolac, Roman Cotoşman, Diodor Dure, Constantin Flondor, Carola Fritz, Andrei Gal, Petru Jecza, Marion Jilcu, Gavril Kazinczy, Octavian Maxim, Zoltan Molnar, Vasile Pintea, Iuliu Podlipny, Gabriel Popa, Ina Popescu, Ciprian Radovan şi Xenia Vreme.

★

Înre 17 septembrie şi 5 octombrie a.c., galeriile timişorene au găzduit expoziţia artiştilor Nicolae Chirilovici (18 lucrări de pictură în ulei şi tempera) şi Ion Tolan (19 lucrări de sculptură în lemn şi ghips patinat) din Arad.

★

Recent, pictorul timişorean Ion Sulea-Gorj a executat, pentru Casa de oaspeţi a P.C.R., din Timişoara, un panou monumental-decorativ din ceramică (50 metri pătraţi), pe tema *Flora şi fauna*.

★

La Galeriile de artă din *Craiova* a fost deschisă în luna septembrie a.c. expoziţia sculptorului Şopov Cole Nicos. Artistul a prezentat 12 sculpturi şi 16 lucrări de grafică din ciclul « Timp elin ».

★

La Palatul Culturii din Tîrgu Mureş a fost deschisă în cursul lunii septembrie a.c. expoziţia pictorului Incze Ştefan. Artistul a expus 84 de lucrări în ulei, realizate în ultimii ani.

H. H.

ARTA ROMÂNEASCĂ PESTE HOTARE

Din iniţiativa şi la solicitarea Asociaţiei Artiştilor Japonezi, cele 48 de lucrări de grafică românească contemporană care au figurat la expoziţia internaţională a asociaţiei, deschisă la începutul acestui an la *Tokyo*, au fost prezentate, de asemenea, în cadrul unei expoziţii itinerante organizată la: *Osaka, Kyoto, Nagoya, Hiroşima* şi *Nagasaki*. Lucrările sînt semnate de Anton Avram, Ion Bănulescu, Corina Beiu Angheluţă, Emilia Boboia, Constantin Cacearovski, Eva Cerbu, Marcel Chirnoagă, Lidia Ciolac, Florin Ciubotaru, Lucia Cosmescu, Vlad Crivăţ, Cik Damadian, Cornelia Daneţ, Vasile Dobrian, Emilia Dumitrescu, Mircea Dumitrescu, Xenia Eraclide Vreme, Vintilă Făcăianu, Ana Iliuţ, Gheorghe Ivancenco, Ala Jalea Popa, Hortensia Masichievici, Ileana Micodin, Lidia Mihăescu, Theodora Moisescu-Stendl, Corneliu Petrescu, Vasile Pintea, Victor Rusu-Ciobanu, Ion Stendl şi Iulius Suteu.

★

« Expoziţia de pictură şi sculptură contemporană românească » — cuprinzînd 68 de uleiuri şi 6 sculpturi ale maeştrilor Corneliu Baba, Henri Catargi, Aurel Ciupe, Gheorghe Ionescu, Ion Jalea şi Albert Nagy, deschisă între 24 august — 13 septembrie a.c. la *Moscova*, la Galeriile de artă ale Uniunii Artiştilor Plastici din R.S.F.S.R., şi între 25 septembrie — 15 octombrie a.c. la *Leningrad*, în sălile Muzeului Ermitaj, s-a bucurat de succes. Periodice importante şi de mare tiraj, ca *Moskovskaia Pravda, Literaturnaia Gazeta, Vecernaia Moskva* şi altele, au publicat informaţii şi articole despre expoziţie, însoţindu-le cu reproduceri. Cronicarul de la *Literaturnaia Gazeta* elo iază arta celor şase artişti, « a căror operă ilustrează dezvoltarea tradiţiilor realiste ale artei plastice din România », iar cronicarul de la *Vecernaia Moskva* spune, printre altele, că acea tă « frumoasă şi bogată expoziţie . . . completează cunoştinţele noastre despre succesele picturii şi sculpturii româneşti ».

★

Între 8 şi 12 septembrie au avut loc, la *Rimini* şi *Urbino*, a XIX-a Adunare Generală a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă (*AICA*) şi al XVI-lea Congres internaţional al artiştilor, criticilor şi scriitorilor de artă (pe tema « Spaţiul vizual al marilor oraşe, urbanism şi cinematografie »). La lucrările celor două importante întîlniri internaţionale au participat, din ţara noastră, criticii de artă Petru Comarnescu, Anatol Mândrescu şi Mircea Popescu. Cu acest prilej, criticul de artă Petru Comarnescu a fost distins cu medalia de aur pentru contribuţia adusă la cunoaşterea şi studierea operei lui Constantin Brâncuşi, în primul deceniu de la moartea marelui sculptor român.

★

Între 13 şi 27 septembrie a.c. au avut loc la *Lyon* Adunarea generală şi Sesiunea tehnică de specialitate a Centrului internaţional de studiere a textilelor vechi (CIETA). Din partea Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, afiliat la CIETA, a participat la aceste manifestări Viorica Dene, muzeograf specialist.

★

La Galeria de artă « Il Traghetto » din *Veneţia* a fost deschisă în cursul lunii septembrie a.c. o expoziţie a pictorului Constantin Piliuţă.

★

În luna septembrie a.c. a fost deschisă la *Cortona* (Italia) o expoziţie a graficianului Mihu Vulcănescu, organizată de Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo în colaborare cu primăria oraşului Cortona. Expoziţia a cuprins douăzeci de lucrări de grafică.

★

La Muzeul de arte şi meserii din *Zürich* s-a deschis, la sfîrşitul lunii noiembrie a.c., o expoziţie de grafică românească contemporană cuprinzînd 46 acuarele şi desene, 16 afişe şi 9 ilustraţii de carte. Lucrările sînt semnate de Nicolae Apostol, Ion Biţan, Emilia Boboia, Ileana Bratu, Trofim Brînză, Florin Ciubotaru, Pavel Codiţă, Aurel Cojan, Florica Cordescu, Stan Done, Nicolae Drăguşin, Paul Erdös, Vintilă Făcăianu, Benedict Gănescu, Sergiu Georgescu, Ion Gheorghiu, Octav Grigorescu, Vincenţiu Grigorescu, Alexandru Dan Ionescu, Mircea Ionescu, Vasile Kazar, Viorel Mărginean, Dinu Mitache, Iosif Molnar, Paul Neagu, Tiberiu Nicorescu, Florin Niculiu, Ion Oroveanu şi Vladimir Şetran, Gabriela Pătulea Drăguţ, Jules Perahim, Damian Petrescu, Gheorghe Pîrjol, Eugen Popa, Constantin Popovici, Sidonia Popescu Naum, Ciprian Radovan, Victor Roman, Pita Rubin, Wanda Sachelarie Vladimirescu, Nicolae Şerban, Anamaria Smigelschi, Vasile Socoliuc, Napoleon Zamfir.

VASILE AVRAM

MERIDIANE

Ştirea că în Anglia s-ar găsi o altă *Monna Lisa* de Leonardo a provocat, după cum se ştie, o mare vîlvă. Proprietarii celebrei pînze susţin că exemplarul lor este cel autentic şi nu binecunoscutul tablou de la Luvru. Colecţionarul Henry Pulitzer, unul din proprietari, a publicat la începutul acestui an o carte în care caută să demonstreze autenticitatea operei. Pictura, neterminată, nu reprezintă totuşi o noutate pentru criticii de artă. Fiocco o atribuie lui Gianpetrino sau Pedrini (pe la 1520-1540); Anna Maria Brizio lui Francesco Melzi (1493—1570), iar Nicodemi susţine că ar fi creaţia unui francez care a trăit după Leonardo. Lionello Venturi o atribuie în parte lui Leonardo, în parte lui Ambrogio de Predis (1455—1522) — în vreme ce alţii sînt de părere că ar fi fost executată de un colaborator al lui Leonardo sau chiar de Raffaello. Tabloul a fost expus înainte de cel de-al doilea război mondial la Leicester Galleries.

★

La Bruxelles, Muzeul de artă modernă a făcut achiziţii însemnate. Într-o expoziţie deschisă pînă la 6 august a. c. au fost prezentate amatorilor de artă operele care vor intra în patrimoniul naţional, cuprinzînd nume precum: René Magritte (n. 1898); Paul Delvaux (n. 1897); Max Ernst (n. 1891); S. Dali (n. 1904); F. Bacon; Julius Bissier (n. 1893); Hartung; Michaux; Asger Jorn (n. 1914); Karel Appel (n. 1921); Echaurren Matta (n. 1912); Jean Degottex (n. 1918); Eugène Dodeigne (n. 1923); Constant Perneke (n. 1886) etc.

★

Unul din tablourile fundamentale marcînd curentul Dada, faimosul *Oeil cacodylate* de Picabia — multă vreme expus la « Boeuf sur le toit », rue du Colisée — a fost de curînd achiziţionat de Muzeul de artă modernă din Paris.

★

« Klee et la Méditerranée » este titlul expoziţiei deschisă în vara 1967 la muzeul « Cantini » din Marsilia, în care au figurat 184 opere — ulei, gravuri, acuarele, desene, litografii. Operele expuse au fost executate în timpul sau sub influenţele călătoriilor făcute în sudul Franţei, Italia, Tunisia.

În prefaţa catalogului expoziţiei, Felix Klee comunică date preţioase privind viaţa tatălui său, din care aflăm că: "iluminarea" hotărîtoare a artistului s-a petrecut în timpul unei vacanţe la St. Germain, lîngă Tunis, cînd toate impresiile sale colorate din zilele precedente se contopeau în el ca într-un fel de simfonie — deopotrivă disparate şi rînduite — izbucnind în afară în chip violent »... « Seara aceea, scrie Paul Klee în jurnalul său, va sta la temelia vieţii mele de-a pururi... Culoarea se află în mine, n-am nevoie să caut pentru a o surprinde; ştiu că mă va poseda pentru totdeauna... Culoarea şi cu mine sîntem de acum încolo o singură fiinţă. Sînt pictor! »

Kandinsky îl iniţiase cîndva în « unica disciplină » a culorii, iar în cele trei săptămîni cît rămîne în Africa de Nord el confirmă şi adînceşte lecţia maestrului. Klee a călătorit în Corsica (1927), Porquerolles (1929), Grétary şi Coasta spaniolă (1933), St. Raphaël, Hyères, Port-Cros şi insula Levant, Sicilia, insula Elba, Italia, Egipt. Din Marsilia scria: « Vom rămîne aici mult timp încă, regiunea are un stil măreţ şi un colorit pentru mine nou ».

★

La trienala de gravură policromă de la Grenchen (Elveţia) marele premiu a fost decernat cehoslovacului Pravoslav Sovk.

★

Marele premiu de artă plastică al oraşului Paris a fost decernat anul acesta suprarealistului francez Lucien Coutaud (n. 1904); premiul salonului din Montrouge — sculptorului Mougin, iar premiul Arnys — lui Samuel Bury.

★

La bienala de gravură de la Ljubljana, premiul de onoare a fost acordat lui Hans Hartung, pictor a cărui trăsătură predominantă este grafismul.

Premiul al doilea a fost obţinut de americanul Jasper Johns (n. 1930).

Printre distincţiile acordate se numără de asemenea Premiul de cumpărare (1000 dinari noi) al Casei Editurilor de Stat din Ljubljana, decernat, după cum am mai anunţat, graficienei române Ethel Lucaci-Băiaş, pentru gravura *Miraj marin*.

★

Marele premiu pentru pictură al bienalei internaţionale de la Tokio a fost decernat americanului Frank Stella (n. 1936), iar marele premiu pentru gravură, scandinavului Thelander.

★

Salvador Dali a creat, nu de mult, o foarte frumoasă scrumieră pentru Compania Air India. Lucrarea a fost atît de deosebită încît conducerea Companiei a hotărît să ofere pictorului spaniol un mare cadou în semn de apreciere. Darul însă a depăşit în proporţii aşteptările artistului. Este vorba de un... elefant, care va fi transportat la grădina zoologică din Barcelona.

★

Expoziţia « Tutankamon şi epoca sa », organizată anul acesta la Petit Palais din Paris, a bătut toate recordurile în popularitate de pînă acum (500.000 vizitatori). De-a lungul celor şase luni şi jumătate cît a fost deschisă — s-au strîns trei milioane franci (600.000 dolari). Banii urmează să fie utilizaţi cu exclusivitate pentru marile lucrări de restaurare întreprinse la templul Abu Simbel şi la alte monumente nubiene, în legătură cu construcţia barajului de la Assuan.

Din cele 45 obiecte prezentate la expoziţie, 32 — printre care masca funerară a faraonului — nu mai părăsiseră niciodată Egiptul; celelalte 13, considerate mai puţin valoroase, mai fuseseră expuse în Statele Unite (la Smithsonian Inst., 1961—1963), Canada şi Japonia. Tezaurul a părăsit Parisul cu avionul avînd o asigurare de 12 milioane dolari.

★

La Londra, începînd din 1893, sub conducerea şi îndrumarea colecţionarului specialist Roger-Marx şi a publicistului francez André Marty se iniţiase editarea, din şase în şase luni, a unor folio-uri de grafică originală — cîte 10 gravuri pentru fiecare folio — în seria intitulată « Stampe originale ». Intenţia era să se tragă 100 piese într-o perioadă de 5 ani. Din cele 10 folio-uri propuse au apărut doar nouă, iar recent « London Graphic Art Associates » a achiziţionat opt din cele nouă. Calitatea acestor opere (80 la număr) create de artişti ca Toulouse-Lautrec, Redon, Whistler, Maurice Denis, Renoir, Signac, foarte bine păstrate (în mapele originale chiar), provenind din colecţii particulare, este remarcabilă. Aproape fiecare tehnică este reprezentată: acvaforte — de Rysselberghe, Pissaro şi Baquemond; litografia monocromă — de Luce şi Gauguin; litografia în culori — de Signac; acvatinta — de Maurin; gravura policromă pe metal — de Rafaelli; xilogravura — de Félix Valloton etc. Este una din cele mai interesante colecţii de acest fel; fiecare piesă poartă semnătura artistului respectiv.

★

Galeria Mayor din Londra s-a făcut cunoscută de 30 ani încoace pentru strădiunţa de a expune pictori moderni din Anglia şi Franţa. În vara acestui an au fost prezentate lucrări remarcabile printre care *Flamenco band* de Edward Burra (n. 1905), peisajul *Cypres Aeoliens* de Manolis Calliyannis (n. 1926); un *Nud în baie* de André Civet (n. 1911) şi o pînză a tînărului artist englez John Wolseley, *Flori*.

★

La Otterloo, în Olanda, localitate situată în partea de răsărit a ţării, se află Muzeul Kröller-Müller (din 1935 proprietatea statului), una din cele mai puţin cunoscute colecţii în afara Olandei, cuprinzînd comori ale artei moderne, strînse, începînd din 1909 pînă la moartea soţilor Kröller, adică 30 de ani mai tîrziu. Este vorba, îndeosebi, de 90 pînze şi 170 desene de Van Gogh. Picasso, Braque, Léger, Mondrian sînt de asemenea bine reprezentaţi. În parcul muzeului sînt expuse sculpturi de Rodin, Antoine Bourdelle, Wilhelm Lehmbruck, Jean Arp,

Rugăm cititorii noştri să ne trimită scrisori în care să-şi expună punctul lor de vedere în legătură cu diferitele probleme ale creaţiei, cu aspectele vieţii plastice, precum şi cu modul în care acestea sînt abordate în revistă.

Aristide Maillol, Ossip Zadkin, Jacques Lipchitz, Henry Moore şi Barbara Hepworth.

★

La Muzeul municipal de artă modernă din Paris, secţiunea « Animation — Recherches — Confrontations » (A.R.C.), condusă de Pierre Gaudibert, a iniţiat organizarea (deocamdată cu titlu experimental, pe timp de un an) a unor reuniuni colocviale între artişti şi specialişti de o parte, profesori, studenţi şi amatori de artă de alta. Aceste reuniuni — confruntări care au loc cu regularitate, de trei ori pe săptămînă, alternînd cu manifestări analoge consacrate muzicii contemporane — sînt preambulul unui plan cultural mai vast care va cuprinde şi teatrul contemporan, dansul modern, cinematograful.

★

Irving Lavin, profesor de istoria artelor la Universitatea din New York, a descoperit recent la Roma două busturi de tinereţe create de sculptorul italian Bernini, unul executat probabil cînd artistul avea numai 13 ani (1612), celălalt 10 ani mai tîrziu, reprezentîndu-l pe A. Coppola şi, respectiv, pe A. Ceapparelli.

★

Trei pînze furate în 1922 din Germania, din muzeul de la Weimar, au fost expuse la Galeria Naţională din Washington, înainte de a fi restituite proprietarului legitim. Este vorba de un vestit autoportret de Rembrandt, pictat de artist la vîrsta de 37 ani, un an după moartea soţiei sale Saskia; *Portret de bărbat* de Gerard Ter Borsch şi *Portret de femeie tînără* de Johann Tischbein. Cele trei opere fuseseră furate de doi soldaţi germani, transportate în Statele Unite, după care, un timp, nu s-a mai ştiut nimic de soarta lor. În 1938 reapar la Ohio, în posesia unei persoane (cumpărate de la un marinar) a cărui soţie, studentă la « Dayton Art Institute », le aduce la Institut pentru identificare. Atunci s-a stabilit originea lor şi după ce au fost restaurate au rămas în custodie la Washington pînă cînd vor fi restituite statului german (R.D.G.).

CULAI POPESCU

CARNET PLASTIC MOSCOVIT

Dintre tinerii care s-au afirmat, în ultimii ani, în plastica sovietică, s-au distins în special numele unor artişti ca Ghelii Korjev, V. Gavrilov, V. Stojarov, D. Jilinski, ş. a.

Situîndu-se pe linia tradiţională a realismului sau a idealurilor artistice promovate de grupările « Lumea artei », « Trandafirul albastru » şi « Valetul de caro », tinerii creatori îşi îndreaptă atenţia asupra omului contemporan, şi a problematicii spirituale a acestuia.

Ghelii Korjev s-a impus de la început prin gravitatea subiectelor (*În zilele războiului*, *Toamna*). În prezent, pictorul lucrează la seria intitulată *În focul războiului*, compusă din cinci tablouri, dintre care *Mama* şi *Soldatul*, expuse anterior, au atras atenţia prin dramatism şi expresivitate plastică.

Peisajele lui V. Stojarov, un liric contemplativ, pulsează de viaţă. Coloritul tablourilor sale este sonor, iar formele accentuate.

De altfel, majoritatea pictorilor tineri se simt atraşi de rezolvări plastice energice, dinamice, de expresii puternice. Aşa este pictura lui Igor Agapov. Tabloul său *Moscova 1941* reţine prin expresivitate şi forţă emoţională.

Lucrările lui Viktor Popkov ca, de pildă, *Sudorii*, ilustrează eforturile sale de a îmbina un desen riguros cu o paletă limpede.

În creaţia lui P. Pankov remarcăm, pe lîngă acuitatea notaţiei, umorul discret, cehovian, aspiraţia spre oglindirea vieţii contemporane. Tabloul *În cămin* îl arată în progres faţă de *Atelierul pictorului*, unde principiile artei lui K. Korovin, Vinogradov şi altor pictori din gruparea « Uniunea plasticienilor ruşi » — de la care porneşte — au fost numai parţial asimilate. De asemenea, se cuvine a fi amintiţi portretistul D. Jilinski; E. Bragovski, cu o paletă organizată pe contraste, A. Vasneţov, P. Nikonov, a cărui creaţie iscă discuţii vii. Prima sa lucrare, *Octombrie*, l-a impus ca pe un artist talentat.

★

Cîteva expoziţii organizate în ultimul timp la Moscova au oferit publicului prilejul de a cunoaşte creaţia unor artişti reprezentativi care au activat în prima jumătate a secolului al XX-lea, în grupările « Valetul de caro », « Lumea artei » şi altele.

Expoziţia pictorului Pavel Kuzneţov a avut loc cu prilejul împlinirii a 60 de ani. Născut la Saratov, prieten şi coleg cu V. Borisov-Musatov, K. Petrov-Vodkin, M. Larinov, N. Goncearova, Kuzneţov rămîne impresionat de frumuseţea peisajului din ţinutul unde Europa se întîlneşte cu Asia. Studiază la Moscova, cu Valentin Serov şi K. Korovin. Peisajul natal i-a oferit o sursă inepuizabilă de motive: *Curte interioară*, *Primăvara*, *Fîntîna albastră* pictate în culori luxuriante.

Unul din panourile sale, *Tarla colhoznică*, care se remarcă prin muzicalitatea tonurilor, a fost premiat cu Medalia de Aur la Expoziţia internaţională de la Paris (1937).

★

Expoziţia retrospectivă a pictorului Robert Falk, de la a cărui moarte s-a împlinit un deceniu, a reprezentat un eveniment important în viaţa artistică a Moscovei. Organizator al grupării « Valetul de caro » împreună cu Koncialovski, Maşkov, Kuprin, Larionov şi alţii, Falk s-a definit ca personalitate artistică înainte de Revoluţie.

Unul din biografii săi (D. Sarabianov), subliniază că Falk redescoperă geneza pămîntului, a obiectelor, el intră în esenţa lor, le conferă o viaţă nouă. Opera sa vădeşte influenţe post-impresioniste, afinităţi cu arta lui Cézanne; o pasiune, ca şi cea a colegilor grupaţi în « Valetul de caro », pentru cubism şi expresionism.

★

Pictoriţa Zinaida Serebreakova debutează în 1909 ca reprezentantă a grupării « Lumea artei » şi continuă după 1924 să lucreze în Franţa. La vîrsta de 19 ani, ea expune un *Autoportret la oglindă*, cu care obţine un succes răsunător într-o perioadă cînd în pictura rusă lucrau Repin şi Surikov, Grabar şi Kustodiev, Alexandr Benoit. Ca şi la Petrov-Vodkin sau Serov, în peisajele sale se simte atracţia pentru forma monumentală. Armonia şi echilibrul imaginii caracterizează pictura decorativă realizată de Serebreakova la Gara Kazani din Moscova (panourile simbolizînd India, Turcia, Siam, Japonia etc.) sau compoziţiile *Ţesătoarea*, *Bătutul inului* şi altele.

Cu toate că a petrecut mulţi ani în Franţa, Belgia şi Maroc, creaţia pictoriţei Zinaida Serebreakova — aşa cum o atestă expoziţia — rămîne fidelă tradiţiei artistice a şcolii ruse.

★

Primele lucrări ale pictoriţei Nadejda Udalţova au fost prezentate în 1914 în cadrul grupării « Valetul de caro ». Expoziţia din anul acesta, la Moscova, a relevat căutările artistei pe linia formelor decorative.

STROIE MELIKSON

RÉSUMÉ

À L'OCCASION DU CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE DE LA RÉVOLUTION SOCIALISTE D'OCTOBRE

À l'occasion du cinquantième anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre, le critique d'art Dan Grigoresco rappelle l'écho que cet événement a eu dans l'art roumain. S'inscrivant dans le sillage d'une tradition d'art engagé qui remonte au 19-ème siècle, des artistes marquants tels que Tonitza, Ressu, Iser, ont affirmé leur solidarité avec les idées libératrices de la Révolution.

ECATERINA FEODOROVNA BELAŞOVA

Ecaterina Feodorovna Belaşova (n. 1906), Artiste du peuple et Premier Secrétaire de l'Union des Arts Plastiques de l'U.R.S.S. est l'une des personnalités les plus représentatives de la sculpture contemporaine soviétique.
Le sculpteur Ion Irimesco, dans le medaillon qu'il lui consacre, crayonne le profil artistique d'Ecaterina Belaşova et nous donne un aperçu général de son œuvre où les portraits et les compositions monumentales, telles que: *Les invincibles*, *Le Lutteur*, *Ceux qui aiment les hommes*, occupent une place importante.

L'ART ET LA TECHNIQUE

Silvian Iosifesco examine certains problèmes concernant les rapports entre l'art et la technique. L'auteur analyse surtout la conception de Pierre Francastel qui étudie l'évolution de la technique et de l'art comme deux aspects d'un même processus unitaire. En soulignant la fertilité de cette manière de penser, il insiste sur quelques points de vue qu'il considère vulnérables. L'essai, par exemple, de trouver dans l'art abstrait le principal équivalent de la pensée contemporaine technique et scientifique, est problématique d'un double point de vue: il est inapplicable aux autres arts et infirmé par la peinture contemporaine même, dont l'évolution est une alternance d'abstraction et de figuratif.

MILITZA PETRAŞCO

À l'occasion de l'exposition rétrospective organisée à Bucarest (septembre-octobre 1967), le critique d'art Adina Nanu analyse l'ensemble de la remarquable création de Militza Petraşco.
Après avoir étudié la sculpture à Moscou, Leningrad, puis à Paris avec Bourdelle, Militza Petraşco travaille dans l'atelier de Brancusi afin de parfaire sa formation.

Son activité artistique est intense. Militza Petraşco expose fréquement à Paris et à Bucarest et en 1924 elle obtient le Prix du Salon Officiel, ensuite en 1942 le Prix de l'Académie Roumaine. Militza Petraşco a exprimé dans ses œuvres des visions différentes, parfois opposées, depuis les portraits qui fixent une expression fugitive jusqu'aux statues stylisées dans un esprit décoratif atteignant le symbole. Parmi les genres abordés par l'artiste, une place importante a été accordée par l'auteur de l'article aux œuvres monumentales-décoratives dont la plus réussie est, incontestablement, la *Fontaine de Mioritza*, de Bucarest.

L'EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN TCHÉCOSLOVAQUE

À Bucarest, au mois de septembre cette année, une grande exposition avec plus de 100 tableaux et sculptures — appartenant à 47 artistes — nous a offert une image synthétique de l'évolution de l'art tchécoslovaque pendant les dernières cinq décennies. En faisant le tour d'horizon de l'exposition, le critique d'art Eleonora Costesco remarque la rapidité avec laquelle les courants d'avant-garde européens de la première moitié de notre siècle ont été adoptés et assimilés par les artistes tchécoslovaques, beaucoup d'entre eux ayant même participé à la préfiguration et à la constitution de certains de ces courants.
Dans le développement de l'art tchécoslovaque de cette période on décèle deux grandes directions: l'une fauve-expressioniste, l'autre constructiviste. Entre ces deux pôles ont évolué le baroque-expressioniste, le décoratif d'inspiration folklorique, le surréalisme et l'abstraction. En ce qui concerne les dernières années l'auteur considère qu'on peut déceler trois tendances dominantes: « le réalisme magique », le surréalisme et l'abstraction.

LA COLLECTION ENZO PAGANI

L'importante collection d'art contemporain de M. Enzo Pagani, exposée dans sa propriété de Castelanza (près de Milan), est présentée par Gabriela Manole-Adoc, qui est elle-même sculpteur. L'auteur remarque l'originalité de l'architecture du jardin (basée sur le module hexagonal) et signale la mise en valeur des sculptures et des mosaïques monumentales réalisées par Fernand Léger, Arnold, Tavernari, Hans Richter, André Bloc, Jean Arp, Fuke Yasuo, Malevich, Haruhiko Yasuda etc. L'auteur attire l'attention sur le fait que les artistes invités par Enzo Pagani peuvent travailler ici à loisir en enrichissant de leur oeuvres cette collection originale qui devient ainsi un lieu de rencontre entre les courants et les tendances nouvelles de l'art contemporain.

« LE MASSACRE DES INNOCENTS » — ORIGINAL OU COPIE D'APRÈS PIETER BRUEGEL LE VIEUX?

Le Massacre des Innocents, détrempe sur bois, 114 × 163 cm, signé en bas, à droite, *P. Bruegel*, exposé depuis 1948 au Musée d'art de la République, de Bucarest, provient de Musée Brukenthal de Sibiu. Acquis à Vienne pendant la seconde moitié du XVIII-ème siècle, le tableau est probablement un cadeau fait par l'impératrice Marie-Thèrese à son favori, le fondateur du musée, le baron Samuel von Brukenthal, à l'époque gouverneur de la Transylvanie.
Homologué jusqu'en 1902 comme œuvre originale de Pieter Bruegel I, la paternité du grand artiste était soutenue par le chercheur viennois Theodor von Frimmel (*Kleine Galeriestudien*, Vienne, 1894, p. 21). À la suite des affirmations de Karl Voll, de la Pinacothèque de Munich (« Certainement, copie executée par P. Brueghel II » et d'Abraham Bredius de La Haye (« Probablement une répétition ou une imitation faite par le jeune Brueghel, d'après Bruegel le vieux »), en 1906 le tableau est catalogué comme copie executée par P. Brueghel II d'après le tableau de son père appartenant au musée d'art de Vienne. En continuant de plaider pour l'authénticité du tableau, Theodor von Frimmel affirme même qu'il est supérieur à celui de Vienne et lance l'hypothèse de son appartenance a la collection de Prague de Rodolphe II (*Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, Leipzig, 1899, pp. 473—474 et *Studien und Skizzen zur Gemaldekunde* vol. III, fasc. IX et X, novembre 1916, p. 136).
En se basant sur la qualité et la technique de la peinture ainsi que sur les examens radiographiques, Teodor Ionesco, l'auteur de l'article, affirme que la version qui se trouve en Roumanie ne peut être une simple copie executée par P. Brueghel II, mais bien un travail d'atelier en étroite liaison avec les tableaux de Hampton Court et de Vienne, executé sous la surveillance de P. Bruegel le Vieux et rétouché de sa main. C'est une conclusion vers laquelle inclinent Mme Madeleine Hours, du musée du Louvre qui a examiné récemment le tableau, le Dr. J. Neumann, directeur de l'Institut de Théorie et d'Histoire de l'Art, de Prague, et le dr. F. Grossmann, directeur de la Galerie d'art de Manchester (sous réserve de l'examen du tableau par la macrophotographie et la radiographie).

Reamintim cititorilor revistei noastre că abonamentele se pot face la:
- Uniunea Artiștilor Plastici — Calea Victoriei 155.
- Factorii poștali — prin OSEP.
- Toate filialele și cenaclurile U. A. P.

Costul unui abonament individual pe un an : 180 lei.
Costul unui abonament pe un an pentru instituții și întreprinderi : 204 lei.

SOMMAIRE

Dan Grigoresco
A l'occasion du cinquantième anniversaire de la Révolution Socialiste d'Octobre 1

Ion Irimesco
Ecaterina Feodorovna Belașova 4

Silvian Iosifesco
L'art et la technique 6

Adina Nanu
Militza Petrasco 11

Mircea Grodzea
Ion Popescu Negreni 13

N. Argintesco-Amza
Cristea Grosu 16

Eleonora Costesco
L'exposition d'art contemporain tchécoslovaque 19

Teodor Ionesco
« Le massacre des innocents »
Original ou copie d'après Pieter Bruegel le Vieux? 23

Gabriela Manole-Adoc
La collection Enzo Pagani 27

Ateliers
Ion Gheorghiu, Vasile Gorduz, Mihai Olos 30—32

Chronique 33

L'art roumain à l'étranger 37

Méridiens 38

СОДЕРЖАНИЕ

Дан Григореску
Солидарность с идеями революции 1

Ион Иримеску
Екатерина Феодоровна Белашова 4

Сильвиан Иосифеску
Искусство и техника 6

Адина Нану
Милица Петрашку 11

Мирча Гроздя
Ион Попеску Негрень 13

Н. Арджинтеску-Амза
Кристя Гросу 16

Элеонора Костеску
Выставка современного чехословацкого искусства 19

Теодор Ионеску
«Избиение младенцев в Вифлееме». Оригинал или копия с Питера Брейгеля Старшего? 23

Габриела Маноле-Адок
Коллекция Энцо Пагани 27

Ателье
Ион Георгиу, Василе Гордуз, Михай Олос 30—32

Хроника изобразительного искусства 33

Румынское искусство за границей 37

Меридианы 38

Couverture I: SILVIA RADU: Légende — pierre
Couverture IV: GETA BRĂTESCO: Tapisserie

На первой странице обложки: СИЛВИЯ РАДУ. Легенда — камень
На четвертой странице обложки: ДЖЕТА БРЭТЕСКУ. Ткань

Redacția revistei : Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. ● Administrația : Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.66.31. *Abonamente*: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni
Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541

Lei 15